نقد جامعه‌شناختی نمایشنامهٔ افول نوشتهٔ اکبر رادی

فرزانه حیدری*

دکتر محبوبه خراسانی**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

دکتر فریدون وحیدا

استاد جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان

چکیده

این مقاله در صدد آنست که «نمایشنامهٔ افول» اثر اکبر رادی را بر مبنای نقد جامعه‌شناختی بررسی کند. پرسشهایی که با آن مواجه‌ایم این است که نخست، ساختار زیبایی‌شناختی نمایشنامهٔ افول به عنوان یک اثر واقعگرا تا چه میزان با ساختار جامعهٔ دههٔ چهل رابطهٔ متقابل برقرار کرده است و دوم اینکه نویسنده به عنوان فردی از طبقهٔ روشنفکر چگونه ایدئولوژی و آگاهی ممکن این طبقه را در اثر خود بازتاب داده است؟ نگارنده با روش تحلیلی ـ توصیفی به این نتیجه رسیده است که کلیت ساختار نمایشنامهٔ افول با نشان دادن طبقات مختلف جامعه و شکاف موجود میان آنها به عدم کامیابی جنبشهای اجتماعی در دههٔ چهل و آسیب‌شناسی آن دلالت دارد و نویسنده اگرچه ایدئولوژی و آگاهی ممکن طبقهٔ روشنفکر را در اثر خود منعکس می‌کند، اما با دوری از تحمیل ایدئولوژی خود به جهان اثر، به سبک رئالیسم پایبند و وفادار می‌ماند.

کلیدواژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی ادبیات، ساختگرای تکوینی، اکبر رادی، نمایشنامه افول.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۹/۲۴

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

** نویسنده مسئول khorasani.m@iaun.ac.ir

۱. مقدمه

از دیرباز رابطهٔ متقابل ادبیات و جامعه محل توجه و تأمل منتقدان و محققان بوده است. یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌هایی که برای یافتن روابط ادبیات و جامعه به کار برده شده است «مطالعهٔ آثار ادبی به عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی است» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۱۰). نقدهای پراکندهٔ اجتماعی زمینه را برای شکل‌گیری جامعه‌شناسی ادبیات به عنوان یک رشتهٔ علمی مستقل فراهم نمود. در سدهٔ نوزدهم منتقدانی مانند مادام دواستال و ایپولت تن و فیلسوفانی مانند هگل و مارکس اصولی را پایه‌ریزی کردند که مبنای شکل‌گیری جامعه‌شناسی ادبیات شد (ایوتادیه، ۱۳۹۲: ۸۲). در قرن بیستم با طرح نظریات علمی جورج لوکاچ، لوسین گلدمن، میخائیل باختین و اریش کوهلر جامعه‌شناسی ادبیات به رشد و تکامل دست یافت و یک رشتهٔ دانشگاهی گردید. از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبیات، آثار فرهنگی پدیده‌هایی اجتماعی هستند و چنین نظریه‌ای طیف گسترده‌ای از جریانهای پژوهشی را در بر می‌گیرد:

الف) رویکرد اقتصادی به آثار ادبی که نمایندهٔ آن روبر اسکارپیت فرانسوی است که به شبکهٔ تولید، توزیع و مصرف آثار ادبی می‌پردازد.

ب) رویکرد دوم که با گروه تحقیقاتی لئو لوونتال شناخته می‌شود که جنبه‌های جزئی متون ادبی در مقام نشانه‌ها و فرانمودهایِ آگاهیِ جمعی و دگرگونیهای آن را بررسی می‌کند.

ج) رویکرد جامعه‌شناسی آفرینش ادبی که دو دیدگاه متفاوت را در بر می‌گیرد؛ نخست شامل نظریات مادام دواستال و ایپولت تن و آثار مارکسیستی می‌شود و دوم نظرگاهی است که بر مبنای نظریات جورج لوکاچ، پایه‌گذار واقعی جامعه‌شناسی ادبیات، شکل گرفت. لوسین گلدمن با سامان‌مند کردن نظریات لوکاچ، روش ساختگرای تکوینی را جهت مطالعهٔ متون ادبی ایجاد کرد که در حال حاضر یکی از کارآمدترین روشها در جامعه‌شناسی ادبیات محسوب می‌شود (گلدمن، ۱۳۹۲: ۵۰ ـ ۵۲).

۲. پیشینهٔ تحقیق

اجتماعیات در ایران، اولین گام در زمینهٔ جامعه‌شناسی ادبیات به شمار می‌رود که به دور از برداشت منطقی و علمی از این روش است. در سال ۱۳۸۵ برای اولین‌بار

مصباحی‌پور در کتاب «واقعیتهای اجتماعی و جهان داستان» با استفاده از نظریات لوکاچ و روش ساختگرایی تکوینی گلدمن به نقد جامعه‌شناختی چند رمان فارسی، به معنای دقیق و علمی آن پرداخت. پس از آن در سال ۱۳۸۷ با چاپ سه کتاب «جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی» نوشتهٔ فریدون وحیدا، «جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷» نوشتهٔ محمد پارسانسب و «نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی» نوشتهٔ عسگر عسگری گامهای مؤثری در این راه برداشته شد. همچنین محمدجعفر پوینده در زمینهٔ ترجمهٔ آثار مربوط به جامعه‌شناسی ادبیات و جامعه‌شناسی رمان خدمات قابل توجهی به پیشبرد این علم در ایران کرده است. چاپ سه مقالهٔ انتقادی، از موارد قابل ذکر دیگر است که به معرفی علمی و کاربردی این روش کمک کرده است. مقالهٔ «خاستگاه فلسفی نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در متون ادبی فارسی» نوشتهٔ مریم عاملی رضایی در سال ۱۳۹۱ ضمن تشریح خاستگاه فلسفی و اجتماعی نظریات جامعه‌شناسی ادبی، محورهای آسیب‌شناسی مطالعات در این زمینه را معرفی می‌کند. مریم عاملی رضایی پیرو این مقاله در سال ۱۳۹۴، مقالهٔ دیگری با عنوان «الگوی پیشنهادی برای تطبیق نظریهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی ـ اجتماعی رمان فارسی» با هدف ارائهٔ الگویی کاربردی از نقد جامعه‌شناختی ادبیات، متناسب با ویژگیهای اجتماعی و ادبی رمان فارسی برای پژوهشگران این حوزه نوشته است. مقالهٔ «بازخوانی انتقادی نقد جامعه‌شناختی در ایران با تکیه بر مقالات علمی ـ پژوهشی» نوشتهٔ احمد رضی و عبدالله راز در سال ۱۳۹۴ با رویکردی روش‌شناختی و آسیب‌شناسانه، ۳۰ مقالهٔ علمی ـ پژوهشی منتشر شده در دو دههٔ هفتاد و هشتاد و ابتدای دههٔ نود خورشیدی را بررسی کرده است.

۳. مبانی نظری

در این نوشتار روش ساختگرای تکوینی لوسین گلدمن که برگرفته از آرای جورج لوکاچ می‌باشد، مد نظر است. لوکاچ به دلیل تأکید بر ماهیت مادی و تاریخی ساختار جامعه، دیدگاهی مارکسیستی بر پایهٔ واقعگرایی به آثار ادبی دارد. اصطلاح «بازتاب» که اساس نظریات اوست، به گزارش و ارائهٔ لایهٔ سطحی واقعیت و پدیده‌های فردی نمی‌پردازد، بلکه کل فرایند زندگی را با ماهیت انضمامی خود پوشش می‌دهد. «این قبیل آثار از کلیت فشرده‌ای برخوردارند که بر کلیت گستردهٔ جهان منطبق است.

واقعیت، نوعی از سیلان صرف و پیوند مکانیکی اجزاء نیست، بلکه دارای نظمی است که رمان‌نویس آن را در قالبی فشرده ارائه می‌کند» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۰۲ ـ ۱۰۳). پس میان ساختارهای ادبی و ساختارهای اجتماعی ارتباط متقابلی وجود دارد.

لوسین گلدمن نظریات لوکاچ را گسترش داد و به خصلتهای جمعی آفرینشهای هنری پرداخت. یکی از اصلی‌ترین مفاهیمی که او بیان می‌کند «کلیت» است. به نظر او عمل انسان را نمی‌توان جدا از ساختارهایی که او را فرا گرفته‌اند بررسی کرد. همچنان که باید در نظر داشت که این ساختارها پیوسته در حال شکل‌گیری و تکوین‌اند و اثر ادبی را نمی‌توان خارج از جامعه‌ای که بستر آفرینش آن بوده است درک کرد. بر این اساس روش خود را «ساختگرای تکوینی» نامید. «ساختگرا از این لحاظ که به بررسی ساختارهای اثر و رابطهٔ آن با ساختهای ذهنی می‌پرداخت، و تکوینی از این لحاظ که علت به وجود آمدن این ساختارها را بر اساس شرایط تاریخی تشریح می‌کرد» (ولی‌پور هفشجانی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). ساختها اجزای اساسی در شکل‌گیری آثار هنری هستند که با ساختهای ذهنی گروه‌های اجتماعی هم‌عصر خود همخوانی منطقی و روابط متقابل دارند.

بدین ترتیب گلدمن به ارتباط ناگسستنی میان جامعه‌شناسی با تاریخ معتقد بود و تأکید داشت که اعمال و رفتار آدمی و به طور کلی همهٔ پدیده‌های انسانی در بستر تاریخ قابل درک و توضیح هستند. این رابطهٔ لازم و ملزومی، او را به مفهوم گروه یا طبقهٔ اجتماعی رساند؛ بدین معنا که طبقات اجتماعی با اعمال خود تاریخ را می‌سازند. از آنجایی که هر فرد در زندگی اجتماعی خود به گروه‌های مختلفی تعلق دارد و این امر موجب می‌شود تا رفتار و اعمالش مجموعه‌ای متناقض و فاقد انسجام باشد، پس بهتر است از فرد به گروه گذر کرد و به بررسی عناصر مشترک افراد یک گروه پرداخت. «همیشه از دیدگاه روش‌شناختی، بررسی آگاهی جمعی آسانتر از بیرون کشیدن این ساختار از عناصر متفاوت و متضادی است که به معناهای گوناگونِ سازندهٔ یک آگاهی فردی مربوطند» (گلدمن، ۱۳۹۲: ۱۷۸). بنابراین در تحلیل آفرینشهای فرهنگی مختلف با ساختاری منسجم و معنادار باید از آگاهی فردی به خصلت آگاهی جمعی و آگاهی ممکن در گروه‌های اجتماعی رسید.

یکی دیگر از اصول روش گلدمن، توجه به جهان‌نگری گروه‌های اجتماعی است که

آثار فرهنگی بر پایهٔ آن به وجود می‌آید. از آنجا که جهان‌بینی امری اجتماعی است، اثر ادبی نمی‌تواند فقط حاصل شیوهٔ نگرش و جهان درونی نویسنده باشد. تجربه و زندگی در اجتماع باعث می‌شود تا جهان‌بینی ارائه شده در اثر، همسو با ساختارهای فکری گروه اجتماعی خاصی باشد. به نظر گلدمن، آگاهی جمعی یک طبقهٔ اجتماعی، جهان‌نگری را می‌سازد. اثر ادبی هم از آن جهان‌نگری پدید می‌آید و هم در نهایت آن را پدید می‌آورد. بر خلاف جامعه‌شناسی فرمالیسم که اثر ادبی را بازتاب محتوای آگاهی جمعی می‌داند، گلدمن اثر ادبی را به انسجام‌رسانندهٔ آگاهی جمعی و جزء سازندهٔ آن می‌داند.

از سوی دیگر، یکی از اساسی‌ترین عناصر داستانی شخصیت است که با تحلیل و بررسی آن در پیوند با سایر عناصر داستانی می‌توان به شناخت ساختار داستان رسید.

> از دیدگاه جامعه‌شناسی رمان، شخصیت در مجموعهٔ بزرگ و کلیت وسیعی قرار می‌گیرد که می‌توانیم از آن به جامعهٔ رمان تعبیر کنیم. شخصیت رمان در درون این کلیت است که با عناصر دیگر رمان و نیز با نویسنده و خواننده رابطه‌ای متقابل برقرار می‌سازد (عسگری، ۱۳۸۹: ۹۷).

گلدمن شخصیتهای رمان را نمایندگان طبقات و گروه‌های مختلف جامعه می‌داند. بر پایهٔ نظریهٔ گلدمن، در نمایشنامهٔ افول چهارده شخصیت حضور دارد که شناخت آنها به شناخت طبقات اجتماعی منجر می‌شود. طبقات اجتماعی که ما با آنها روبرو می‌شویم در تعارض با یکدیگرند. این تعارض هستهٔ اصلی داستان را که شکاف نسلها است، می‌سازد. با تحلیل تیپهای ارائه شده در اثر به ویژگیهای خاص طبقات اجتماعی، جهان‌نگری حاکم بر آنها و واقعیتهای موجود جامعه خواهیم رسید. بدین ترتیب پس از ارائهٔ پیش‌زمینه‌ای از وضعیت دههٔ چهل، معرفی نویسنده و اثرش، و خلاصهٔ نمایشنامه در بخش تحلیل نمایشنامه، عناصر سازندهٔ اثر و ساختار معنادار آن معرفی می‌شود، سپس در دو سطح دریافت و تشریح به طور کامل نمایشنامهٔ افول بررسی می‌گردد.

۴. ایران دههٔ چهل

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و از میدان به در شدن مخالفان و منتقدان سیاستهای رژیم پهلوی، کشور تک قطبی شد. محمدرضا شاه، با حمایت نیروهای نظامی آمریکا قدرت مضاعفی به دست آورد. از نظر اقتصادی با طرح قانون اصلاحات ارضی زندگی

روستایی کاملاً دگرگون شد و با آسیبی که به بدنهٔ کشاورزی ایران وارد شد، جمعیت روستاها به شهرها هجوم آوردند.

قانون اصلاحات ارضی سه ماده داشت:

> نخست زمین‌داران می‌بایست همهٔ زمینهای کشاورزی مازاد بر دهِ شش دانگ را که چه در یک جا چه به صورت پراکنده باشد به دولت بفروشند. دوم، غرامت زمین‌داران بر حسب ارزیابیهای مالیاتی پیشین محاسبه و طی ده سال پرداخت می‌شد. سوم، زمینهایی که دولت می‌خرید می‌بایست بلافاصله به کشاورزانی که بر روی همان زمینها کار می‌کردند فروخته شود (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۵۲۰).

اگرچه دولت هدف خود را از اجرای این برنامه ایجاد طبقهٔ کشاورزان مستقل معرفی کرد، اما از سوی منتقدان به نمایشی از عدالت‌خواهی تعبیر شد و نتیجه‌ای که در عمل به دست آمد این بود که

> اقلیتی از سرمایه‌داران ارضی با استفاده از وامها و اعتبارات دولتی، توانستند، با ابزار و ماشین‌آلات مدرن به کار کشاورزی بپردازند. در مقابل، اکثریت دهقانان در مناطق روستایی مجبور به کار با ابزار و تکنیکهای عقب‌افتاده و نهادهای ناکافی کشاورزی بودند؛ در نتیجه نابرابری اقتصادی در میان گروه‌های مختلف روستایی افزایش یافت (ازکیا، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

نابرابری اقتصادی به دنبال خود نابرابری اجتماعی و سیاسی را به همراه آورد و گروهی از مالکانِ با نفوذ کنترل مردم روستا را در دست گرفتند و بر همهٔ ابعاد زندگی ایشان تسلط یافتند. از دیگر سو با افزایش درآمد حاصل از فروش نفت خام، سیلی از کالاهای غربی به کشور سرازیر شد که الگوی مصرف و ذائقهٔ ایرانیان را تغییر داد. در واقع جامعه بدون پایه‌ریزی فرهنگی با مدرنیسمی مواجه شد که فقط در سطح، جریان پیدا کرد و طبقه‌ای از روشنفکران شکل گرفتند که بدون شناخت نقاط قوت و ضعف جامعه می‌خواستند روشها و تجربه‌های کشورهای صنعتی را بر مردمی تحمیل کنند که هنوز به ارزشهای قبیله‌ای و سنتی پایبند بودند.

۵. اکبر رادی و نمایشنامهٔ افول

در میان نمایشنامه‌نویسان ایرانی، اکبر رادی با حدود ۵۰ سال سابقهٔ نمایشنامه‌نویسی، چهره‌ای ممتاز و صاحب سبک دارد. سبکی که بیشتر متأثر از رئالیسم قرن نوزدهم و

اوایل قرن بیستم و شخص آنتوان چخوف[1] است. آنچه بیش از همه آثار او را برای نقد جامعه‌شناختی بسترسازی می‌کند، بعد اجتماعی آثار اوست. واقعگرایی او صادقانه و احاطه‌اش بر مسائل روزِ جامعه دقیق است. رئالیسم تحلیلی و انتقادی او به بررسی دقیق چهارچوبهای تاریخی که در آن قرار دارد می‌پردازد. به همین دلیل در آثار او به ارتباط مستقیم نقد جامعه‌شناختی ادبیات و تاریخ، آن‌گونه که مورد نظر لوکاچ و گلدمن است برمی‌خوریم. بر پایهٔ این دیدگاه، رادی علاوه بر نمایشنامه‌نویسی، تاریخ‌نگار هم هست. «از زاویهٔ تأثیرپذیری از واقعیت، رادی تنها نمایشنامه‌نویس معاصر است که تحولات تاریخی تقریباً ردپای مستقیمی در آثارش به جا گذاشته‌اند» (عشقی، ۱۳۸۳: ۱۵۷). او با لحاظ کردن مواردی چون روابط خانوادگی، روابط اجتماعی، طبقات اجتماعی، بحران روشنفکری، عملکرد شخصیتها در مواجهه با موقعیتهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و غیره در آثارش «توانسته است تئاتر ایران را به یک سند تاریخی تبدیل کند» (طالبی، ۱۳۸۳: ۱۵۴). نمایشنامهٔ افول در سال ۱۳۴۳ در پنج پرده به وسیلهٔ انتشارات طرفه چاپ شد و در سال ۱۳۵۱ بازنویسی گردید.

۶. خلاصهٔ نمایشنامه

مهندس جهانگیر معراج، داماد عماد فخشامی از زمینداران عمدهٔ روستای نارستان در شمال ایران، بر خلاف میل پدر زنش، اقدام به کندن چاه برای روستاییان و سخنرانی برای آنها کرده است. همچنین با همراهی میلانی، مدیر مدرسه، دکتر شبان و آریا، معلم مدرسه، ساخت یک مدرسه را آغاز نموده است. چند گیله‌مرد هم داوطلب کمک می‌شوند. غلامعلی کسمایی مالک بزرگ و صاحب‌نفوذِ دیگر نارستان از اقدامات او عصبانی شده، برای هشدار و ارعاب معراج دست به قتل می‌زند. فرخ برادرزادهٔ وی با پی بردن به اعمال غیر انسانی عمویش با اینکه قرار ازدواج با دختر عمویش دارد، املاک او را ترک کرده، به معراج می‌پیوندد. معراج برای ساخت مدرسه یک راسته مستغلات عماد را می‌فروشد. یک شب کسمایی به منزل معراج می‌آید و ضمن تهدید، خواستار بازگشت فرخ می‌شود. عماد که به شدت نگران آیندهٔ دخترش و از دست رفتن املاکش است، با شنیدن سخنان کسمایی در اقدامی ناباورانه با وادار کردن میلانی به تنظیم اسناد، کلیهٔ املاک خود را به کسمایی واگذار می‌کند و به رشت می‌رود. میلانی خودکشی می‌کند. دکتر شبان نزد خانواده‌اش بازمی‌گردد و آریا با به پایان رسیدن تعهد

پنج ساله‌اش برای همیشه می‌رود. معراج می‌ماند و مرسده و خانه‌ای که دیگر متعلق به آنها نیست.

۷. تحلیل نمایشنامه

اصطلاح «ساختار معنادار» از کلیدی‌ترین مبانی نظریات گلدمن، اصل سازنده و تعیین‌کننده‌ای است که متن ادبی را به یک کل منسجم بدل می‌کند (زیما، ۱۳۹۲: ۱۲۵). تحلیل ساختاردار معنادار در دو سطح انجام می‌گیرد:

الف) سطح دریافت: ارائهٔ یک الگوی ساختاری معنادار که از پیوند تعداد معدودی عناصر به وجود آمده باشد و مناسبات درونی ساختار معنادار را توصیف می‌کند و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن را متبلور سازد.

ب) ایجاد ارتباط میان ساختار یکپارچهٔ اثر با یک کلیت گسترده‌تر در جامعه که در ارتباط با گروه‌های اجتماعی تعریف می‌شود. به بیانی دیگر واقعیتی خارج از جهان اثر ادبی که با ساختار اثر متقارن و هم‌عرض باشد (گلدمن، ۱۳۹۲: ۵۶ ـ ۵۷).

براساس این رویکرد، جریان یافتن رئالیسم انتقادی رادی در بستر محتوای نمایشنامهٔ افول نشان می‌دهد که کلیت ساختار معنادار نمایشنامه حول محور شکل‌گیری جنبشهای اجتماعی روشنفکران در اواخر دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل در براندازی نظام ارباب رعیتی و متلاشی کردن روابط سنتی حاکم می‌چرخد که از روابط متقابل اجزای آن که عبارتند از:

۱. مبارزهٔ اجتماعی و فرهنگی طبقهٔ روشنفکر برای احقاق حقوق رعایا؛
۲. مقابلهٔ تمام عیار طبقهٔ مالک بر سر حفظ منافع اقتصادی، سیاسی و اجتماعی خود؛
۳. جهل و ناآگاهی و روحیهٔ سلطه‌پذیری طبقهٔ روستایی؛
۴. شکاف نسلها.

عدم کامیابی جنبشهای روشنفکری در دههٔ چهل آسیب‌شناسی می‌شود. با این مقدمه ساختار نمایشنامه به صورت مفصل در دو سطح ذکر شده تحلیل می‌شود.

۷ـ۱ سطح دریافت

جهان تخیلی اثر با ترسیم شخصیتهایی که هر کدام نمایندهٔ گروهی از جامعه هستند، ایدئولوژی خاص گروه‌ها یا طبقات اجتماعی را معرفی می‌کند. از آنجا که گلدمن از

فرد عبور می‌کند و به گروه اجتماعی می‌رسد، در سطح دریافت به طبقات جامعهٔ نارستان و شکاف میان آنها برای تشریح کلیت زیبایی‌شناختی ساختار نمایشنامهٔ افول می‌پردازیم.

۱ـ۱ـ۷ طبقات اجتماعی در جامعهٔ نارستان

الف) طبقهٔ روستایی: جمعیت روستایی در نمایشنامهٔ افول اگرچه موضوع منازعه میان دو طبقهٔ روشنفکر و مالک هستند، ولی نقش‌آفرینان اصلی این داستان نیستند. نمایندگان این گروه میرآقا، کوکب، گداخان، کاس‌علی و پیرزن هستند و بقیه در حد صداهایی که گاهی به گوش می‌رسند و به تعبیر جهانگیر حضوری «اشباح‌وار» دارند. برای نمونه، میرآقا نامه‌رسانی است که علاوه بر نامه، خبر می‌آورد و می‌برد. از عماد خوشش نمی‌آید، ولی در مقابل او رفتاری خاضعانه دارد. گداخان زارعی است که عماد زمین کوچکی به او داده تا در آن کشاورزی کند. او نمایندهٔ رعایا است. رعیتی که ارباب حق دارد به او فحش بدهد، مسخره و تحقیرش کند و او جرأت اعتراض نداشته باشد.

در نمایشنامهٔ افول، هم روشنفکران و هم مالکان عقیده دارند که آنچه انجام می‌دهند به صلاح مردم است و خود را در تکاپوی خدمت به مردم می‌دانند. میلانی در این‌باره به فرنگیس می‌گوید: «یه لحظه از فکرشون غافل نیستم. کنار رودخونه، وقت مطالعه، تو رختخواب» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۳۱).

جهانگیر معراج با انجام اقداماتی نظیر حفر یک چاه آرتزین، سخنرانی در اتحادیهٔ توتون‌کاران و شروع ساخت یک مدرسه می‌خواهد وضعیت زندگی مردم را بهبود بخشد. فرخ به خاطر این مردمان به همه‌چیز پشت پا می‌زند و دکتر شبان وقتی می‌بیند اقدامات جهانگیر موجب تلفات جانی روستاییان می‌شود، مقابل جهانگیر می‌ایستد. فخشامی و کسمایی معتقدند آنچه تا اکنون در نارستان جریان داشته، به صلاح خود مردم بوده است؛ زیرا این روند یک روند طبیعی است که نسلها به آن خو گرفته‌اند و تغییر آن امری ناممکن و بر خلاف نظم زندگی مأنوس آنهاست. «سالهاس که اجدادشون تو «نارستان» زندگی کرده‌ن. برنج کاشتن و عزا گرفتن و بچه درس کردن. اونام خیال دارن همین کارو بکنن» (همان: ۹۸). دیدگاه اربابان برخاسته از شناخت کامل فرهنگی، تاریخی و جغرافیایی جامعهٔ روستایی است. آنها می‌دانند که روستاییان «مردمی قَدَرپرست، سنت‌پرست، فردگرا و محافظه‌کارند و غالباً به پدیده‌های نو و افراد

بیگانه از اجتماع خویش به دیدهٔ بدبینی و بی‌اعتقادی می‌نگرند» (عجمی، ۱۳۴۸: ۲۶). فقط همین دو عامل سنت‌پرستی و بدبینی نسبت به افراد بیگانه کافی است که اقدامات روشنفکران و تغییر در ساختار جامعه را تهدیدی برای نظم فکری و اعتقادات سنتی خود تلقی کنند و در مقابل آن جبهه‌گیری کنند و موجبات شکست طبقهٔ روشنفکر را فراهم کنند.

با وجود اینکه هر دو طبقهٔ روشنفکر و مالک به دنبال برپا کردن قاعده‌ای به مصلحت عمومی هستند، ولی هیچ کدام برای این مردم احترامی قائل نیستند و آنها را مورد نقد و توهین قرار می‌دهند. آنها می‌پندارند که مردم دانایی و شعور لازم برای درک صلاح خود را ندارند و نیازمند انسانهایی برتر هستند که چگونه زندگی کردن‌شان را هدایت کنند و برای آنها تصمیم‌گیری کنند. حال چه مالکان فئودالی باشند که سالهاست با قدرت استبدادی خود آنها را به خدمت گرفته‌اند، چه روشنفکرانی که به دنبال احقاق حقوق آنها هستند. سخنان میلانی در جایگاه مدیر مدرسه و شخصیت فرهنگی، در این مورد جالب توجه است. او گیله‌مردها را جماعتی بی‌ربط می‌داند که روشنفکران به آنها لطف می‌کنند و زندگی خود را وقف اصلاح زندگی آنها می‌کنند. در مقابل این سخاوت، آنها قدرنشناس و نفهم هستند. «همیشه سعی کردم تازه‌ترین متدهای تربیتی رو تو «نارستان» اجرا کنم؛ ولی اونقدر بی‌شعورن، مگه می‌فهمن؟ خیال می‌کنن وظیفه‌مه. همین حالا! گربه کوره‌ها زورشون می‌آد یه کلاه برای من بردارن» (همان: ۱۳۱).

اگر میلانیِ روشنفکر اهالی روستا را کودن می‌داند، کسماییِ مالک هم آنها را نفرت‌انگیز می‌نامد که سزاوار هیچ ترحّمی نیستند. در این میان جهانگیر بیش از همه به نیروی مردمی باور دارد. او از عماد می‌خواهد که اجازه بدهد روستاییان خودشان تصمیم‌گیرنده باشند. این نظریه عماد را شگفت‌زده می‌کند؛ زیرا همیشه ملاکان، ارباب مردم بودند و هرگز اجازهٔ مشارکت در تصمیم‌گیری و هدایت امور را به آنها نداده‌اند. ملاکان پرورش‌یافتهٔ نظام دیکتاتوری و قلدرمآبانه هستند. این نظام برای بقای خود عواملی نظیر خود را با یک ایدئولوژی از پیش تعیین‌شده می‌پرورد که در راستای اهداف مشخص حرکت کنند. جهانگیر می‌داند که با حمایت و پشتوانهٔ مردمی می‌تواند مناسبات قدرت در نارستان را تغییر دهد. به نظر او مردم قدرت انجام کارهای زیادی را

دارند فقط نیازمند یک رهبر هستند که نیروی آنها را هدایت کند. به همین دلیل برای ساختن مدرسه به دنبال جلب رضایت و نظر مردم است.

جامعهٔ روستایی نارستان چه درست و چه غلط، چه عادلانه و چه غیر عادلانه، دارای نظمی است که خاموش و سربه‌زیر به حیات خود ادامه داده است. ورود مهندس معراج این نظم و تعادل را بر هم می‌زند. اگرچه وعده‌های جهانگیر و افقی که پیش روی ایشان ترسیم می‌کند اغواکننده است، اما با کوچک‌ترین سنگ‌اندازی، عقب‌نشینی می‌کنند. اعتماد آنها به اربابهای قدیمی و زورگو بیشتر از منجیِ تازه‌وارد است. هر لحظه منتظرند تا با دیدن خطایی، ایمان خود را به او از دست بدهند. وقتی افراد کسمایی، کاس‌علی را مجروح می‌کنند، مردم به طرف خانهٔ او هجوم می‌آوردند. با دیدن زنده بودن کاس‌علی و شنیدن سخنان مهندس معراج دوباره به او می‌پیوندند. باز با دیدن سند واگذاری املاک در دست کسمایی، به جهانگیر پشت می‌کنند و وی را همدست عماد تلقی می‌کنند. اهالی نارستان، نمایندهٔ طبقهٔ روستایی ایران هستند که جهان‌بینی آنها برخاسته از ناآگاهی و جهل، به تقدیرباوری، سنت‌پرستی، سلطه‌پذیری و دمدمی‌مزاجی منجر شده است. «گاهی موافقند و زمانی مخالف، اما همیشه کینه‌توز، با نیرویی کور» (مجابی، ۱۳۸۳: ۲۴۹).

ب) طبقهٔ مالک: عماد فخشامی و غلامعلی کسمایی دو مالک نمایشنامهٔ افول هستند که با کنشها و روابطشان تصویری واقعی از جامعهٔ ارباب ـ رعیتی دههٔ چهل را نشان می‌دهند. انسانهایی تلخ، بیسواد، سنتی و در عین حال عمل‌گرا و خودساخته. آنچه این گروه را در مقابل طبقهٔ روشنفکر قرار می‌دهد؛ یکی تفاوت در شیوهٔ زندگی و دیگری تضاد در منافع است. عماد معتقد است که یک مرد بدون کار و زحمت حرفی برای گفتن ندارد و جهانگیر کسی است که می‌خواهد با افکار و قلمش جامعهٔ کوچک روستایی را متحول کند. این ذهن‌گرایی، بیشتر از آنکه عماد را بترساند، منزجرش می‌کند. عماد در محکمهٔ ذهنی خود دامادش را محکوم کرده است. از نظر او جهانگیر مرد بی‌عرضه، سربار و زبان بازی است که با دست خالی به روستا آمده، دخترش را شیفتهٔ خود کرده، با بدگوییهایش رابطهٔ پدر و دختر را شکرآب کرده، با سوء استفاده از اموال پدر زنش، نظم روستا را به هم زده است و دست آخر هم بدون اینکه چیزی از دست بدهد، خواهد رفت: «تو می دونی که دس خالی اومده‌ی اینجا؛ فوقش دست

خالی بر می‌گردی. ولی من! اگه طوری بشه، هست و نیست‌مو این‌جا می‌ذارم» (همان: ۹۶).

هست و نیست سرمایه‌ای است که سالهای عمرش را برای آن گذاشته است. او تصوری از شکست آرمان و باور ندارد. از نظر او چون جهانگیر سرمایه‌ای برای از دست دادن ندارد، پس شکستی هم متحمل نمی‌شود. شکست متوجه او است. نگرانی دیگر او به خطر افتادن امنیت مردم به خاطر اقدامات جهانگیر است. «سه ساله که پشت هم براشون دردسر درس کرده‌ی. هر دفه که دسته گلی به آب دادی اونا یه قتل کرده‌ن» (همان: ۹۸). او در هنگام سخاوت در مورد رعایا نیز قانون خود را دارد. به نوکر و کلفتش انباری را می‌بخشد تا زندگی مشترک‌شان را شروع کنند. در رفتارش هیچ احترام و شأن انسانی برای آنها قائل نیست. در ایدئولوژی مالک فئودالی، تعداد رعیت، زمین حاصلخیز، محصول خوب و تسلط بر مردم مهم است نه کرامت انسانی.

دومین مالک نمایشنامهٔ افول، غلامعلی کسمایی است. مردی که پرنفوذتر، قدرتمندتر، بی‌رحم‌تر و سلطه‌جوتر از عماد فشخامی ظاهر می‌شود. عماد از او می‌ترسد؛ ترسی که برخاسته از شناخت است؛ شناخت منطقه، مردم و شخصیت کسمایی. وقتی فرخ در مورد قتل یکی از روستاییان، عمویش را بازخواست می‌کند، او با خونسردی جواب می‌دهد:

> هر بنایی به مرور ایام فرسوده می‌شه. برای اینکه این بنا جاذبهٔ خودشو داشته باشه، هرچند صباح یه دفه باید گردگیری بشه ... اگه من گاهی خشونتی می‌کنم، فقط برای اینه که آهسته گوش اینا رو بگیرم و بیارم‌شون تو خط (همان: ۶۸).

کسمایی معتقد است هرکاری توانسته، برای رفاه مردم نارستان انجام داده است؛ زدن پل، حفر چاه عمیق، ساختن حمام و آبادانی روستا. هرچند مردم قدردان زحمات او نیستند. او در مقابل خدماتی که انجام می‌دهد، قانونی روشن برای مردم تعیین کرده است: اطاعت و فرمانبرداری، و آن را اولین قانون خوشبختی می‌نامد. چنین قانونی گواه آن است که برای کسمایی نفوذ در میان مردم، بسیار مهم است و برای به دست آوردنش دست به انجام هر کاری حتی ساخت تکیه می‌زند. ساختن تکیه برای او پایگاه سلطهٔ بیشتر بر مردم است که در مقابل مدرسه که پایگاه ضد مالکیت است، با قدرت و اقتدار قرار می‌گیرد. پس با ساختن مدرسه به شدت مخالفت می‌کند و در آخر هم پیروز می‌شود و با تحت فشار قرار دادن فخشامی او را وادار به مصالحه می‌کند.

یکی از عوامل مؤثر در پیروزی طبقهٔ مالک بر طبقهٔ روشنفکر، اتحاد آنهاست. برخلاف جهانگیر و اطرافیانش که در آخر یا به هم خیانت می‌کنند یا همدیگر را رها می‌کنند، فخشامی و کسمایی هیچگاه پشت هم را خالی نمی‌کنند. وقتی فرخ به جهانگیر پناه می‌آورد، عماد اولین کسی است که می‌خواهد خبر را به کسمایی برساند و فرخ را نصیحت می‌کند که برگردد. جهانگیر متوجه روابط به هم پیوستهٔ این دو مالک هست و به خوبی آن را تحلیل می‌کند. «در مقابل حوادث نارستان سرنوشت مشابهی دارین و همین سرنوشتهاس که در لحظه‌های باریک زمینهٔ تفاهم می‌شه» (همان: ۹۷).

با این حال عماد به خاطر خانواده و حفظ دارایی‌اش حاضر می‌شود از جایگاه‌اش در نارستان چشم‌پوشی کند؛ چون می‌داند کسمایی هرگز به خاطر هیچکس و هیچ‌چیز، حتی خانواده‌اش، پا روی منافع‌اش نمی‌گذارد. همچنان که در مورد فرخ حاضر به عقب‌نشینی از موضع خود نشد. بنابراین وقتی در خانهٔ خود صدای تهدیدآمیز کسمایی را می‌شنود، تصمیم نهایی را می‌گیرد و تمام املاکش را به او واگذار می‌کند و به شهر می‌رود. حرکتی متهورانه از مردی سنتی که حاضر می‌شود موقعیت خود را به عنوان یک مالک رها کند و زندگی جدیدی را آغاز کند و نتیجه‌اش کامیابی دو مالک بیسواد روستایی بر گروهی جوان تحصیل‌کردهٔ شهری است.

ج) طبقهٔ روشنفکر: با فراهم شدن و توسعهٔ زمینهٔ تحصیل در کشور و به‌ویژه خارج از کشور، طبقهٔ جدیدی به نام طبقهٔ روشنفکر در ایران شکل می‌گیرد که قوانین و ساختارهای حاکم بر جامعه را به چالش می‌کشاند. تیپ شخصیتی روشنفکر یکی از تیپهای مورد علاقهٔ اکبر رادی است که در تمام آثار خود به آن پرداخته است؛ اما روشنفکری که او خلق می‌کند همیشه ناموفق، شکست‌خورده و بحران‌زده است. انسانی ناراضی از شرایط موجود و در پی ایجاد تغییر و تحول که عملکردش راه به جایی نمی‌برد. «شخصیتهای روشنفکر رادی بنا به علل اقتصادی گیلان و خصوصاً بر اثر رویدادهای ناگوار و شکستهای بزرگ سیاسی در سطح ملی، همه جای «مبارزه»، «مباحثه» می‌کنند. یعنی «هدف مبارزه» تبدیل به «موضوع بحث» شده است»(صادقی، ۱۳۸۳: ۵۰۱). شخصیتهای روشنفکر رادی مصداق قهرمان مسئله‌دار (پروبلماتیک) لوکاچ است که در جهانی تباه، گریزگاه‌اش تنهایی و انزوا می‌شود (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۵).

جهانگیر معراج، مهندس آرمان‌گرایی است که با احساسات انسان‌دوستانه و ظلم‌ستیزانه

می‌خواهد زیرساختهای سنتی روستایی در شمال ایران را تغییر دهد. او «در کار اصلاحی که پیش گرفته است نه به مردم بی‌زمین تکیهٔ اصولی دارد، نه به خرده مالک، نه به مذهب و نه حتی به خانوادهٔ همسرش که نقطهٔ اتکای اقتصادی اوست» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۱۵). با اینکه می‌خواهد حمایت مردم را به دست آورد، در عمل حرکت سازنده‌ای انجام نمی‌دهد. او بیش از آنکه عمل‌گرا باشد، ذهن‌گرا است. ویژگیهای جامعهٔ روستایی نارستان را که جزیی از کلیّت ایران جهان سوم است، نمی‌شناسد و می‌خواهد بر اساس روشها و نظریات برگرفته از کشورهای صنعتی که مطابق با فرهنگ و جغرافیای خودش است، در یک جامعهٔ سنتی اثرگذار باشد. به همین دلیل برخی از اقدامات او طنزگونه جلوه می‌کند؛ به عنوان مثال، شب تا صبح به ماشین (تایپ) کردن خطابه می‌پردازد که بین مردم بیسواد پخش کند یا می‌خواهد در جامعه‌ای که هرگز هیچ مشارکت اجتماعی را تجربه نکرده است، رأی‌گیری کند. رفتاری ناهماهنگ با فضای نارستان. در آخر هم تلاش خود را در این پیکار بیهوده و بی‌معنا می‌بیند. قهرمان نمایشنامهٔ افول «از تحقق بخشیدن به خواسته‌های خود در جهان دست می‌کشد و مبارزه با دنیای بیرونی را ناممکن می‌داند و تضاد قهرمان و جهان به کامل‌ترین وجه در گذر زمان نمودار می‌شود» (ایوتادیه، ۱۳۹۲: ۸۳ ـ ۸۴).

میلانی مدیر مدرسه بیش از آنکه یک روشنفکر باشد، یک روشنفکرنما است. او در جایگاه یک شخصیت فرهنگی بیشتر سرگرم نظریه‌پردازی در مورد تعلیم و تربیت است تا اقدامی کارساز در این رابطه. او به مرسده، همسر جهانگیر، ابراز علاقه می‌کند. با دیدن عکس‌العمل تند مرسده وانمود می‌کند که منظورش پیشنهاد ازدواج با فرنگیس ـ خواهر مرسده ـ بوده است. فرنگیس هم که او را در شأن خود نمی‌داند، او را خوار و خفیف می‌کند. او مرتب و به شدت مورد انتقاد و تحقیر عماد قرار می‌گیرد. عماد او را به یک اقیانوس با عمق یک سانتیمتر تشبیه می‌کند و حتی به صورت توهین‌آمیز او را با نام کوچک می‌خواند. دیدن ابراز علاقه به مرسده و پیدا کردن دفترچه خاطرات میلانی، باعث بیزاری مضاعف عماد نسبت به او می‌شود. در جریان ساخت مدرسه هم او را فردی ترسو و بی باور به ایجاد مدرسه می‌داند. «تو می‌ترسی، تو شهامت نداری، تو حتی به مدرسه‌ای که مهندس داره واست می‌سازه، ایمان نداری» (همان: ۱۳۶). عماد با مجبور کردن میلانی به نوشتن سند واگذاری املاک و مستغلاتش به کسمایی، تیر

خلاص را به او می‌زند. میلانی از ترس رو شدن اخاذیها و کارهای پست دیگرش، سند را می‌نویسد و کار مهندس را با این خیانت یکسره می‌کند.

میلانی یک روشنفکرنمای دون‌مایه است که اگرچه برای خود رسالتی قائل است، نه در مسائل احساسی و زندگی فردی و نه در روابط و فعالیتهای اجتماعی، پایگاه قابل قبولی از خود نشان نمی‌دهد. شخصیتی شکست‌خورده و واپس‌زده که در نهایت هیچ راهی جز خودکشی از شرم خیانت نمی‌یابد و تنها همین پایان تلخ است که اندکی تطهیرش می‌کند.

آریا، معلم مدرسه، سیاهی لشکری است که حضوری سایه‌وار در جمع دارد. از او هیچ‌گونه حرف یا عملی که نشان‌دهندهٔ حضور فعالش در جریان اصلاحات باشد، مشاهده نمی‌کنیم. گویی تنها برای اینکه از قافله باز نماند به مهندس پیوسته است. با توجه به شغل معلمی و تماس مستقیم با دانش‌آموزان، انتظار می‌رود او بیش از دیگران برای ایجاد مدرسه احساس مسئولیت کند؛ ولی خنثی‌ترین و بی نقش‌ترین شخصیت این ماجرا اوست.

دکتر شبان ده سال قبل خانوادهٔ خود را برای خدمت به مردم روستا ترک کرده است. دغدغهٔ او هم مردم و مشکلات‌شان است. او برای پیشبرد هدف جهانگیر کار خاصی انجام نمی‌دهد؛ در جریان آشوب روستا نیز رو در روی جهانگیر قرار می‌گیرد و از سوی جهانگیر متهم به سازش با مالکان می‌شود. در آخر دکتر شبان سرخورده و ناامید از آنچه پیش آمده، دلخور از تهمت جهانگیر و منزجر از شرایطی که در آن به سر می‌برد، نزد خانواده‌اش باز می‌گردد تا به زندگی‌اش سر و سامان دهد. دکتر شبان و میلانی نمونهٔ «کسانی هستند که نه توانسته‌اند به فساد بگرایند و نه قدرت تغییر اوضاع را دارند، پس می‌مانند و مفلوک و پوسیده می‌شوند» (رضایی راد، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

تنها روشنفکرِ مصمم افول، فرخ برادرزادهٔ کسمایی است که در کودکی خانواده‌اش را از دست داده و تحت سرپرستی عمویش قرار گرفته است. دیدن قتل یکی از روستاییان به دست کسمایی، پایانی برای روابط میان عمو و برادرزاده می‌شود. فرخ به دلیل اینکه شاهد این جنایت بوده خود را گناهکار می‌داند و سرزنش می‌کند. پس از بر هم زدن نامزدی با دختر عمویش، خانهٔ کسمایی را ترک می‌کند و به جهانگیر پناه می‌برد. جهانگیر عمل او را ماجراجویی جوانانه قلمداد می‌کند، ولی خودش نظر دیگری

دارد. «او دس به تربیت من زده بود تا از من یه موجود وابسته به خودش بسازه. دخترشم تابوت خوش‌نمایی بود که منو برای ابد تو زمینهای اون دفن می‌کرد» (همان: ۲۱).

پس از شکست جریانی که معراج آغاز کرده بود، تنها کسی که می‌خواهد همچنان ادامه دهد، فرخ است: «کسی که شروع می‌کنه، ادامه هم می‌ده» (همان: ۱۵۳). او به رغم هشدار جهانگیر، به تنهایی می‌رود جلوی خرابی مدرسه را بگیرد. فرخ یگانه روشنفکری است که امیدش را از دست نمی‌دهد. «فرخ با معتقدات و محرکات چندجانبه‌ای به امتیازات و ارزشهای مستقر پشت می‌کند و با عشق و ایمان به حق، در مسیر یک حرکت اجتماعی حل و محو می‌شود» (اسدی، ۱۳۸۴: ۹۹).

در نمایشنامهٔ افول فرنگیس تنها زنی است که رادی را در مقابل تمام مردان روشنفکر قرار داده است. او در پایتخت به تنهایی زندگی می‌کند و درس می‌خواند. رویای مهاجرت دارد و اهل مطالعه است و دیدگاهی تحقیرآمیز نسبت به مردان دارد. در کنار اینها بسیار آراسته است و از خراب شدن پوست و هیکلش احساس نگرانی می‌کند. تصویر زن روشنفکر در افول، تصویر زنی روشنفکرنما یا به عبارت درست‌تر روشنفکری ناقص است که روشنفکری بیش از آنکه در افکار وی دیده شود در ظاهر وی دیده می‌شود.

در کل وجه اشتراک تمام روشنفکران نمایشنامهٔ افول تحصیلات است. در نارستان مردم روستا و حتی مالکان بیسواد هستند. هرچند هر کدام از این افراد به فکر اصلاح شرایط مردم هستند، اما در عمل، اصطلاح روشنفکر منطبق بر تک‌تک آنها نیست. نکتهٔ دیگر عدم سازگاری آنها با یکدیگر است. هیچ صمیمتی بین آنها وجود ندارد. جهانگیر، فرخ را جوانی بی‌تجربه، با احساسات تند و تیز می‌داند که برای خلق یک حماسه ویلای زیبای عمویش را ترک کرده است. هرچند فرخ، جهانگیر را قهرمان آرمانی خود می‌بیند، با این حال از ضعفهای او چشم‌پوشی نمی‌کند و صراحتاً از جهانگیر انتقاد می‌کند: «شما سه تا و نصفی آدمو نتونستین اداره کنین، و حالا دارین ضعف‌تونو به حساب خیانت یکی دیگه می‌ذارین» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۵۲). جهانگیر دکتر شبان را خائن می‌داند: «سر شما تو دامن کیه آقای دکتر؟» (همان: ۱۱۹) دکتر شبان، جهانگیر را متهم به قدرت‌نمایی می‌کند که با عملکرد اشتباه‌اش مسئول قتلهای نارستان است. میلانی هم که

به همهٔ هم‌پیمانانش خیانت می‌کند. تندترین انتقاد را از زبان فرنگیس می‌شنویم که با لحنی تند و تحقیرآمیز برداشت خود را از گروهی که جهانگیر گرد خود فراهم کرده، بیان می‌کند: «... یه پزشک ورشکسته که اگه باغبونی می‌دونس، قاعدتاً باید باغ خودشو بیل می‌زد، یه دلقک دو جانبه که کمپلس بشردوستی داره، یه مدیر مدرسه که تا گلو پر از حماقته، و اون یارو کیه مثل جغدها می‌مونه» (همان: ۸۲).

فقدان اتحاد از این افراد، روشنفکرانی متزلزل و تنها ساخته است که هیچ کدام به معنای واقعی روشنفکر نیستند بلکه شخصیتهایی مسئله‌دارند که آرمانهایشان در دنیای ذهنی‌شان باقی می‌ماند و به بلوغ اجرایی نمی‌رسد. مهمترین علت شکست جریان روشنفکری در نارستان علاوه بر تمام دلایل فردی که در مورد هر یک به صورت جداگانه ذکر شد، همین ناهماهنگی میان روشنفکران و ناسازگاری با نظام حاکم است.

رادی در نمایشنامهٔ افول شخصیتهایی متناقض و متضاد را به تصویر کشیده است. جهانگیر شخصیتی پر از تناقض است؛ با اینکه پیشقراول ساخت مدرسه بوده اما به راحتی تسلیم می‌شود. او در تضاد با دو طبقهٔ دیگر و حتی با روشنفکران هم‌طبقهٔ خود قرار می‌گیرد. عماد هر چند دلسوز و نگران آیندهٔ فرزندان خود است، اما از منافع خود هم چشم‌پوشی نمی‌کند. کسمایی تا زمانیکه فرخ را در جبههٔ خود دارد از او حمایت و پشتیبانی می‌کند و وقتی او را در مقابل خود می‌بیند، کنارش می‌گذارد. مرسده و فرنگیس با وجود اینکه نسبت خواهری دارند اما از نظر فکری و رفتاری در تضاد با یکدیگرند. همین تضادها به نوعی دیگر در دکتر شبان و میلانی و آریا هم دیده می‌شود؛ تا جایی که می‌توان «افول» را نمایشنامهٔ تضادها نامید. یکی دیگر از جنبه‌های زیبایی‌شناختی در شخصیت‌پردازی رادی توجه و کاربرد ادبیات و زبان خاص هر طبقه است که نویسنده با بهره‌گیری از آن توانسته است به خوبی تیپهای شخصیتی را به افراد واقعی در جامعه نزدیک کند. همچنین طراحی تیپهای ضد قهرمان که جذابیت‌شان برای مخاطب بیش از شخصیتهای قهرمان است.

۲ـ۱ـ۷ شکاف نسلها

قبل از صنعتی شدن جوامع، به علت حرکت کند و آرام زندگی، تعارض آشکاری بین نسلها وجود ندارد. «همبستگی و یک‌دستی فرهنگی و پیروی فرزندان از پیران خود معمولاً مانع پیدایش شکاف نسلها می‌شود» (نیازی، ۱۳۸۶: ۲۰۷). جوانترها اقتدار بزرگترها

را به رسمیت می‌شناسند و در مسیری طبیعی، دانسته‌ها و الگوهای آنها را بدون مخالفت دریافت می‌کنند و به تدریج به نسل قبلی تبدیل می‌شوند و این چرخه ادامه می‌یابد.

با آغاز قرن بیستم و با تغییر شکل جوامع، نسل جدید با بالا بردن آگاهی و توانایی خود، راحت‌تر از نسل قبلی با شرایط جدید منطبق می‌شود و این امر به تدریج تأثیر سنت را در ایشان کم می‌کند. این گروه تازه نفس «ایده‌ها و ارزشهای خود را به عنوان چیزی برتر بر ذخیرهٔ اصول و ارزشهای مربوط به جریانهای موجود ایدئولوژیک و فکری می‌افزایند و به تعبیر دیگر دست به بازتعریف افکار و ایدئولوژیهای رایج می‌زنند» (توکل، ۱۳۸۵: ۱۰۵). این امر به رویارویی دو نسل منجر می‌شود که در اصطلاح علم جامعه‌شناسی پدیده‌ای به نام «گسست نسلها» را به وجود می‌آورد. «دور شدن تدریجی دو یا سه نسل پیاپی از یکدیگر از حیث جغرافیایی، عاطفی، فکری و ارزشی وضعیت جدیدی را ایجاد می‌کند که اصطلاحاً [آن را] گسست نسلها می‌نامند» (شرفی، ۱۳۸۲: ۱۰۸).

در این وضعیت، دو نسل انتظارات مشابهی از زندگی ندارند. به دلیل عملکردهای متفاوت، تجربه‌های متفاوتی دارند که درک و تفاهم را میان آنها از بین می‌برد و به گسستی عاطفی می‌انجامد. دلبستگان به شرایط قبلی از همدلی با جوان‌ترهای خواهان تغییر، ناتوانند و جوان‌ترها هم انتظارات جدید خود را بر آورده نشده می‌یابند. در مقیاس بزرگتر، رویارویی و تعارض در سطح اجتماع، نارضایتی‌ها و جنبشهایی را پدید می‌آورد.

برای سامان‌مند کردن موضوع شکاف نسلها به طور کلی سه عامل عمده که منجر به ایجاد شکاف دو نسل در نمایشنامهٔ افول شده است، به صورت مجزا بررسی می‌گردد:

الف) تفاوت در نوع زندگی: نمایندگان نسل جوانِ افول هر یک به نوعی ساختارشکن و خواهان تغییرند و می‌خواهند معادلات قدرت را بر هم بزنند، اما با وجود تعداد زیادشان در مقابل تعداد کم نسل سنتی، کم‌توان و خلع سلاح هستند. آنها تجربه و پختگی لازم را ندارند. از همه مهمتر سرکرده‌شان متعلق به روستا نیست و روابط خونی و خانوادگی با مردم ندارد. نوع زندگی و برخورد و افکارش با مردم او را تافتهٔ جدا بافته معرفی می‌کند. عماد فخشامی با اینکه یک فئودال متمول است با لحنی

سرزنش‌آمیز برای جهانگیر تعریف می‌کند که چگونه زحمت کشیده و به جایگاه کنونی‌اش رسیده است: «این زمین جزقاله‌ای که به رخ من کشیدی، من سی سال تموم ـ عرق نریختم ـ خودمو تو اون شهید کردم... برین یه نگاه به دستای زنونهٔ خودتون بکنین و یه جو سر غیرت بیاین» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۰۲). جهانگیر بر خلاف تمام مردم روستا اعم از رعیت و راعی به جای تکیه بر قدرت بازو و انجام کار یدی، متکی بر قلم و ذهن و فکر خود است. او چهرهٔ مردمی ندارد. نه در میان مردم است نه از جنس مردم. هرجا که می‌خواهد با آنها ارتباط برقرار کند سخنرانی می‌کند. از این رو مردم او را از خود نمی‌دانند و همواره به او سوء ظن دارند. اعتماد آنها به کسانی نظیر فخشامی و کسمایی بیشتر است؛ زیرا آنها را از جنس خود می‌دانند، ولی جنس مرغوب‌تر! ساختار نمایشنامه نشان می‌دهد که تا زمانیکه دو طبقهٔ روشنفکر و رعیت به اتحاد با هم نرسند جنبش‌شان کامیاب نمی‌شود و این وظیفهٔ طبقهٔ روشنفکر است که بتواند همدلی لازم را با طبقهٔ روستایی به دست آورد.

از سوی دیگر خانواده به عنوان یک نهاد اجتماعی، اولین محل بروز شکاف نسلها است. هرچند تحولات اجتماعی و اقتصادی دههٔ چهل جایگاه خانوادهٔ سنتی را در شهرها مورد تهدید قرار داده بود، ولی روستاها با وجود اختلافها و مشکلات بر حفظ بنیان خانواده اصرار می‌ورزیدند. بحران خانواده یکی از دغدغه‌های اکبر رادی است که تقریباً در تمام آثار خود بدان پرداخته است.[۲] او در نمایشنامهٔ افول هیچ خانوادهٔ منسجمی را روایت نمی‌کند. روشنفکران هر کدام به نوعی خانواده را فدا می‌کنند. به عنوان مثال فرخ برای دستیابی به آرمانهای اجتماعی‌اش به خانواده پشت می‌کند تا بتواند برای خود چهره‌ای قهرمانانه ترسیم کند. جهانگیر معراج بیش از دیگران تعمدی در قربانی کردن خانواده دارد. پیش‌روی او در راه مقاصد اجتماعی باعث فاصله گرفتن‌اش از خانواده و انزوا و عزلت‌نشینی و تنهایی مرسده می‌شود. بدین ترتیب نسل جوان هر کدام به نحوی یکی از ارزشمندترین پایگاه‌های جامعه را به سبب انتخاب شیوهٔ زندگی متفاوت خود با شیوهٔ زندگی رایج به مسلخ می‌کشانند.

ب) تفاوت در جهان‌بینی: حوادث و رویدادهای نمایشنامهٔ افول نتیجهٔ تلاشهای نسل جوان برای بر اندازی نظام ارباب ـ رعیتی در راستای اجرای قانون اصلاحات ارضی است. یک دورهٔ تاریخی که نویسنده تمام رویدادهای اجتماعی و سیاسی آن را

خود تجربه کرده است و آن را ساختار محوری اثر خود قرار داده است. جوانانی که رادی به معرفی آنها می‌پردازد، به صورت خودجوش و بدون حمایت دستگاه‌های اجرایی می‌خواهند با دفاع از حقوق غصب‌شدهٔ طبقهٔ روستایی و زحمت‌کش، قدرت نظام حاکم را تضعیف کنند. در واقع، به عقیدهٔ مارگارت برونگارد «ناآرامی جوانان ریشه در درک اختلاف و مغایرت میان نیازها و آرزوهای افراد جوان و شرایط اجتماعی و سیاسی دارد» (برونگارد، ۱۳۷۰: ۱۱۱). پس ایدئولوژی اساسی گروه مبارز، برقراری برابری اجتماعی است که بازتاب ساختار ذهنی نویسنده می‌باشد. اولین شکاف میان این گروه با مردم نارستان جلوه می‌کند، زیرا دغدغهٔ شخصیت محوری داستان ایدئولوژی است؛ در صورتی که دغدغهٔ مردم اقتصاد است. این دوگانگی خود زمینه‌ساز شکست می‌شود. نکتهٔ جالب توجه این است که اقدام به ساخت مدرسه به عنوان نماد تحول و تفکر، بیانگر نگاه فرهنگی آنها به اصلاح الگوهای نادرست جامعه است. هدف آنها این است که نسل آینده را برای ساختن یک جامعهٔ ایده‌آل آموزش دهند؛ پس زیرساختهای فرهنگی را نشانه می‌گیرند.

کسمایی و فخشامی، نمایندگان نسل سنتی با تمام توان در صدد حفظ نظام موجودند. آنها می‌پندارند «که شیوهٔ زندگی ایشان (اعم از اینکه تغییرهای بسیاری در واقع در آن مجسم شده یا نشده باشد)، نامتغیر و به طور همیشگی همان‌گونه است که بود» (مید، ۱۳۸۵: ۳۳). البته این چیزی است که می‌خواهند به دیگران القا کنند وگرنه متوجه موقعیت متزلزل اجتماعی خود هستند، پس مانند هر گروه رو به شکست دیگری، با گروه مخالف به مبارزه برمی‌خیزند و با چنگ و دندان با هر تغییر و تحرکی مخالفت می‌کنند.

> ایشان به آنچه در گذشته بوده‌اند چندان امید می‌بندند که دگرگونی جهان را فقط گذشت عمر و تصویری از پستی و بلندی آن می‌شمارند و ضرورتها و امکانات تازه را در نمی‌یابند و اگر دریابند، با آنها به معارضه بر می‌خیزند و به نفی ارزشهای تازه زبان می‌گشایند (مجابی، ۱۳۸۳: ۲۴۵).

آنها نمی‌توانند مسیری جز آنچه طی کرده‌اند را برای فرزندان خود تصور کنند. کسمایی می‌خواهد گذشتهٔ خود را در آیندهٔ فرخ ببیند. در باور وی و به طور کلی نسل سنتی آنچه فرزند باید بداند، به او انتقال یافته است و هویت و سرنوشت‌اش، و راهی که باید بپیماید، مشخص است.

فخشامی هیچ یک از نمایندگان نسل جوان را باور ندارد و آنها را فاقد قدرت و غیرت لازم برای هر تحرکی می‌داند. او از همان ابتدا مهر شکست را بر پیشانی پیشقراوال آنها می‌زند. جهانگیر در اولین جلسهٔ آشنایی خود با عماد متوجه این امر می‌شود.

همون روز اولی که مرسده منو به شما معرفی کرد، من سایهٔ این بدبختی رو تو چشمای شما دیدم، و در تمام مدتی که پر از خشم و کینه بودین، سعی کردم این بغضو بشکنم و یه رابطهٔ منطقی بین خودمون ایجاد کنم؛ ولی شما یه قدم، حتی یک قدم از جاتون تکون نخوردین (رادی، ۱۳۵۵: ۹۵ ـ ۹۶).

نسل سنتی برای درک و نزدیک شدن به نسل بعدی تلاشی نمی‌کند. دلبستهٔ گذشته است و در مواجهه با افکار جدید جبهه می‌گیرد. این امر در موقعیتهای مختلف تاریخی همواره صدق می‌کند که نیروهای قدیمی به جدال و تعارض با نیروهای نوخاسته برمی‌خیزند.

نکتهٔ قابل توجه دیگر، با اینکه فخشامی و کسمایی با افراد خانوادهٔ خود در یک طبقهٔ اجتماعی قرار دارند، اما شکاف عمیق فکری و عقیدتی که میان آنها وجود دارد باعث می‌شود که مثلاً فرخ به طبقه‌ای که به آن تعلق دارد پشت کند، یا مرسده با فردی خارج از طبقهٔ خود ازدواج کند. بر پایهٔ نظریهٔ طبقات اجتماعی گلدمن، دو طبقهٔ دیگر از دل این طبقه بیرون می‌آید: طبقهٔ سنت‌گرا و طبقهٔ تجددخواه. بر این اساس افراد مسن و جوان خانواده با وجود طبقهٔ اجتماعی مشترک، در طبقاتی جداگانه قرار می‌گیرند که تفاوت اصلی آنها در تفاوت اندیشه و جهان‌بینی است.

ج) نقش مذهب: اعتقادات مذهبی روستاییان در نمایشنامهٔ افول، همچون وجوه دیگر زندگی‌شان، ریشه در ناآگاهی دارد. ایمان گیله‌مردها بر شناخت و درک فلسفهٔ هستی و شهود حقیقت نیست، بلکه ناشی از ترس از مجازات الهی و قرار گرفتن در شرایط بدتر است. هنگامی که روستاییان برای خونخواهی جلوی خانهٔ جهانگیر جمع می‌شوند، گفتگوهایی که بین آنها رد و بدل می‌شود، مبین برداشت سطحی و ناآگاهانه از آموزه‌های دینی است که بر پایهٔ ترس استوار است:

صدای دیگر: من می‌گم استخاره کنیم؛ شایدم مشیتش قرار نگرفت.

صدای دیگر: ما خیلی صب کردیم داداش. دم شتر به زمین رسید؛ اما کسی به دادمون نرسید. اینه مشیت خدا؟ ...

صدای دیگر: داره کفر می‌گه...صدای دیگر: برادر، جوشی نشو؛ خدا عادله. این ماییم که حق نعمت‌شو نمی‌دونیم.
صدای دیگر: چه نعمتی حاجی خان؟ زمینامون سوخته، صیفی‌هامونو سلف‌خرا برده‌ن، گاوامون شیر نمی‌دن ...
صدای دیگر: "نارستان" بی‌برکت شده، "نارستان" قتلگاهه.
صدای دیگر: این قهر خداس برادر؛ ما خدا رو فراموش کرده‌ایم» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۲۳ـ۱۲۴).

همین که متوجه می‌شوند کاس‌علی زنده است، به یکباره در لحظه نظرشان تغییر می‌کند و آن را معجزه‌ای از جانب خدا می‌دانند. تا دقایقی قبل دربارهٔ چگونگی کشتن جهانگیر حرف می‌زدند و حالا شادمان از لطف خدا می‌خواهند زیر باران ساختن مدرسه را ادامه دهند. احساسات مذهبی مردم در تکیهٔ کسمایی جهت داده می‌شود؛ مکانی که به نظر جهانگیر برای سوء استفاده از اعتقادات دینی روستاییان بنا شده است و کسمایی از انجام هر عمل ریاکارانه‌ای مثل رفتن به حج که بتواند به او چهره‌ای دیندار و شریف بدهد کوتاهی نمی‌کند.

تفکر جهانگیر و همفکرانش با مقولهٔ مذهب کاملاً متضاد با تفکر کسمایی است. او در سخنرانی برای روستاییان، آمدن روزهای روشن را نوید می‌دهد: «روزهای شاد، روزهای روشنی که زمین زیر آفتاب شکفته بشه، گاوهای پرشیر سلانه‌سلانه تو باغهای میوه بچرن، رقص محصول، صدای طبل عزا رو خفه کنه، و قتل ـ این مرگ بی‌خدا ـ نصف راه، زندگی رو از شما نگیره» (همان، ۱۲۶ ـ ۱۲۷).

اشارهٔ او به طبل عزاداری در مقابل رقص محصول، نشانگر اعتقاد او به نقش مخرّب مذهب در زندگی روستاییان است. یکی از تکنیکهای زیبایی‌شناختی که رادی برای نمایش این اعتقاد در متن به کار برده، همزمان شدن شنیدن صدای طبل و گروه عزاداران با رخ دادن حادثه‌ای ناگوار پس از آن است. به طور کلی یکی از استدلالهایی که برای ناکامی جریانهای مختلف به خصوص چپ‌گراها در بسیج توده‌های روستایی بیان می‌شد، این بود که «آموزهٔ اطاعت منفعل اسلامی، دهقانان را ناآگاه، بی‌اعتنا و تقدیرباور نگه داشته است» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۴۶۳). بنابراین این گروه روشنفکر در آن دوران با تفکر اشتباه خود سعی در مبارزه با اعتقادات مذهبی و مظاهر آن داشتند. به همین دلیل احساسات مذهبی هدایت‌شدهٔ مردمی زمینهٔ شکست قهرمان نمایشنامهٔ رادی

را فراهم می‌کند. عماد به جهانگیر می‌گوید: «من یه ساعت پیش تکیه بودم. اونجا حرف مدرسه بود. حاجی خان... یه هو در اومد گفت: ـ آقایون مدرسه وا می‌کنن که تکیه رو ببندن. بعد یکی دمشو گرفت: آره، یه حکمتی توشه» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۰۰). ترس از بسته شدن تکیه، مردم را ضد مدرسه می‌شوراند. آنها به سمت مدرسه حرکت می‌کنند تا آن را خراب کنند؛ یعنی نماد دین در مقابل نماد فرهنگ قرار می‌گیرد و مذهب برنده می‌شود. آنچه مسلم است مذهب و فرهنگ در واقع امر، رو در روی هم نیستند. در نمایشنامهٔ افول، مذهبی که مردم ناآگاه آن زمان به آن معتقدند با فرهنگ به مقابله بر می‌خیزد؛ زیرا عملکرد جهانگیر و اطرافیان‌اش این تفکر اشتباه را به مردم القا کرده است. اینجاست که نشناختن مردم، نیازها و باورهایشان پاشنهٔ آشیل حرکت روشنفکری می‌شود. حرکتی که می‌توانست همسو با اعتقادات مردم باشد و از آن مایه بگیرد در مقابل آن قرار گرفت و شکست خورد.

آنچه مسلم است رادی به عنوان یکی از نمایندگان روشنفکران دههٔ چهل نظر مساعدی به مقولهٔ مذهب ندارد، ولی با وجود این ایدئولوژی خود را بر اثر تحمیل نمی‌کند. او ضمن انتقاد از اعتقادات مذهبی کورکورانه مردم عامی، اشتباهات حرکت روشنفکری را در نادیده گرفتن پشتوانه‌های مذهبی مردم و قدرت آن در شکل‌گیری و همسویی نیروهای مردمی به صراحت بیان می‌کند و از بیان شکست ایدئولوژی خود و همفکرانش هیچ ابایی ندارد. این همان وفاداری به سبک رئالیسم است که جورج لوکاچ از آن دفاع می‌کند. از نظر لوکاچ رئالیستهای بزرگ زمانیکه پیشرفت هنری ـ درونی موقعیتها و اشخاصی که به تصویر کشیده‌اند، با پیش‌داوریها و باورهای مقدس‌شان در تضاد قرار می‌گیرد، آنان در کنار گذاشتن پیش‌داوریها و باورهایشان و در توصیف واقعیتها تردید و درنگ روا نمی‌دارند. این سرسختی در پایبندی به تصویر بی‌واسطه و ذهنی از جهان، ژرف‌ترین اصل اخلاق ادبی رئالیستهای بزرگ است (لوکاچ، ۱۳۸۷: ۱۹ـ۲۰).

۲ـ۷ سطح تشریح

روابط و مناسبات شخصیتها و طبقات اجتماعی، شکاف نسلها، کارکرد مذهب در جامعه، حوادث و جزئیات داستان که حاصل دریافت متن بود، با ساختار اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و ساختار طبقاتی جامعهٔ ایرانی دههٔ چهل انطباق دارد. ساختارِ معنادارِ

هم‌خوان با ساختار جامعه، ساختار ذهنی و ایدئولوژی اقشار مختلف جامعه را در جریان شکل‌گیری جنبشهای روشنفکری در براندازی نظام ارباب ـ رعیتی به واسطهٔ نویسنده، که تجربهٔ تاریخی او است بازتاب می‌دهد. نویسنده که خود به طبقهٔ روشنفکر منتسب می‌شود حامل ایدئولوژی و آگاهی جمعی این طبقه است و از منظر این طبقه به رخدادها و حوادث می‌نگرد. رادی از طریق ایجاد شخصیتهای متناقض و متضاد، تناقض و تضاد جامعه را به تصویر کشیده است. این تناقض در عملکرد حکومت با ایجاد انقلاب سفید و به‌ویژه اصلاحات ارضی از شخص اول حکومت تا عناصر رده بالا و رده پایین حکومتی قابل رویت است. هرچند اصلاحات ارضی در ظاهر منافع رعایا و طبقهٔ کشاورز را دنبال می‌کرد، در عمل تغییری در وضعیت این مردم به وجود نیاورد و در نهایت در جهت تأمین منافع حکومت و عاملان حکومتی حرکت کرد. بنابراین بارزترین تضاد میان ساختار درونی نمایشنامه با آمال و آرزوهای اکبر رادی در قالب یک روشنفکر و مصلح اجتماعی دیده می‌شود.

از سوی دیگر او با خلق شخصیت فرخ، آمال و آرزوهای خود را به عنوان عضوی از طبقهٔ روشنفکر به ساختارهای ذهنی این طبقه تعمیم داده است. فرخ، یگانه شخصیت روشنفکر از طبقهٔ مالک است که برای برقراری عدالت و برابری در مقابل طبقهٔ خود می‌ایستد و تا آخرین لحظه در کنار مردم می‌ماند. این شخصیت، آگاهی ممکن رادی و تمام آرمان‌خواهان ایران است. نویسنده با تیزهوشی به جای آنکه چنین شخصیتی را قهرمان روایت خود کند و جریان روایت را به سوی کامیابی و خلق یک حماسه سوق دهد، جهانگیر را با تمام نقاط قوت و کاستیهایش قهرمان روایت می‌کند تا یک اثر واقع‌گرا و در عین حال نقادانه ارائه کند و با نشانه رفتن به آگاهی جمعی، شاهد وقوع یک حماسه در بستر جامعه باشد.

در دههٔ چهل هنوز زنان نقش چندانی در مسائل سیاسی و اجتماعی کشور ندارند و اگر طبقهٔ روشنفکری شکل گرفته، ویژهٔ مردان است. زنان به تدریج شروع به عبور از سنتها کرده‌اند و سعی می‌کنند نقشی در این ساختار داشته باشند. شخصیت فرنگیس در نقش یک زن روشنفکر ناقص، با زنانی که در آن مقطع زمانی در حال تحول بودند همترازی می‌کند. زنانی که روشنفکری در عمق اندیشه‌ها و باورهای ایشان رسوخ

نکرده بود، بلکه در سطح و ظاهر آنها جریان داشت، همانند دیگر مظاهر مدرنیته که با ورود به جامعهٔ سنتی ایران در سطح باقی ماند.

یکی از عناصر سازندهٔ اندامواره‌ٔ نمایشنامه، گفتگو یا دیالوگ است. گفتگو تجربهٔ عاطفی و درونی شخصیتها را به طور مستقیم به خواننده منتقل می‌کند. تا خواننده به لایه‌های پنهانی احساسات، اهداف و افکار شخصیتها پی ببرد.[۳] نمایشنامهٔ افول بیش از آنکه عمل نمایشی و حادثه داشته باشد، گفتگوهای طولانی دارد. از این رو برخی منتقدان معتقدند افول دچار اطناب شده است. رادی به ناچار آن را بازنگری کرد، اما همچنان این ایراد از جانب منتقدان متوجه این نمایشنامه بوده و هست. علت آن شخصیتهای روشنفکر ذهن‌گرایی است که رادی خلق می‌کند که به جای عمل همواره مشغول پرگویی هستند. اطناب رادی و شخصیتهای پرگو، ریشه در طبقهٔ روشنفکر دههٔ چهل دارد. روشنفکران شعارپرداز این دوره با حرف زدنهای بی‌عمل، باعث ملالت و دلسردی مردم نسبت به خود شده بودند. به همین دلیل رادی در جایگاه عضوی از این طبقه ناچار به حذف برخی از گفتگوها می‌شود که بتواند مخاطب خود را حفظ کند.

موضوع شکاف نسلها که از ساختارهای محوری نمایشنامهٔ افول است به شرح کشمکش نسل سنتی با نسل جوان که یکی از مهم‌ترین چالشهای جامعهٔ دههٔ چهل است، می‌پردازد. در موقعیتهای مختلف تاریخی همواره نیروهای قدیمی به جدال و تعارض با نیروهای نوخاسته برمی‌خیزند. نمایندگان نسل سنت‌گرا احساس می‌کنند که فرا رسیدن دوران کهولت و پیری مصادف با زوال اجتماعی آنها است. وقتی قدرت و پایگاه اجتماعی خود را از جانب نسل جوان مورد تهدید می‌بینند، با تمام قوا جریانی ویرانگر ضد جوانان به راه می‌اندازند که شکاف بین این دو نسل را بیشتر و بیشتر می‌کند.

در دههٔ چهل شمسی تحولات چشمگیری در ایران رخ داد. تحولات اقتصادی مهمی نظیر اصلاحات ارضی، افزایش درآمد نفت و توسعهٔ صنعتی، تمام ابعاد جامعهٔ ایرانی را تحت‌الشعاع خویش قرار داد. مذهب نیز همچون مؤلفه‌های دیگر تحت تأثیر شرایط جدید قرار گرفت. این تغییر و تحولات، بیشتر در سطح شهرها صورت گرفت و روستاها در مقابل آن مقاومت نشان دادند و تا حدود زیادی شرایط قبلی خود را حفظ کردند. از آنجا که مذهب در جوامع سنتی ریشه‌دارتر است و مردم نیز به آن

پایبندتر هستند، روستاییان اندیشه‌های نوین و مظاهر صنعت را در تقابل با اعتقادات مذهبی خود تلقی می‌کردند. جهت‌دار کردن اندیشه‌های مذهبی مردم در تکیهٔ کسمایی و در مقابل هم قرار دادن مدرسه و تکیه و اعتقاد جنبش روشنفکری به نقش مخرّب مذهب، نمود بارزی از واقعیت اجتماعی است که در ذهن رادی بازتاب یافته است.

گلدمن معتقد است که رفتارهای انسانی معنادار است؛ بدین معنا که هر انسانی با رفتارش جهان پیرامون خود را دگرگون می‌سازد تا پاسخی معنادار برای مسئله یا مسائل طرح شده، به دست آورد و ساختاری معنادار و منسجم از اندیشه و عواطف و رفتارهای خود ارائه دهد (گلدمن، ۱۳۹۲، ۵۶ ـ ۵۷). رفتارهایی که شخصیتهای نمایشنامهٔ افول بر مبنای ساختار ذهنی از خود بروز می‌دهند کاملاً هدفمند و معنادار و از نظر خودشان قابل توجیه است. از نظر طبقهٔ مالک، قدرت‌پرستی و خودکامگی و حفظ جایگاه و منافع شخصی؛ از نظر طبقهٔ روشنفکر تضعیف قدرت مالکان برای تأمین منافع رعایا و در نهایت به دست آوردن پایگاه قدرت در نارستان و از نظر طبقهٔ روستایی وابستگی به پایگاه قدرت هرچند در تضاد با منافع‌شان باشد در ساختار ذهنی هر طبقهٔ اجتماعی توجیه‌پذیر است. طبقهٔ روستایی قربانی ساختاری (سیاسی) است که به عدم مشارکت مردم در سرنوشت کشور معتقد است؛ نظامی دیکتاتورپرور که خواهان حضور پر رنگ «کسمایی»ها و «فخشامی»هاست.

> مردم ایران به ناچار سالهای بسیار تحت سلطه و کنترل دولت مطلقه و نظام سیاسی اقتدارگرا زیسته بودند، به اجبار به طور سلبی سرشت استبدادی یا فرهنگ مذکر را کسب کردند و به اطاعت از سیاستمداران و بزرگان قوم تن دادند. زمانیکه ترس از دولت در فرهنگ و رفتار مردم و کلیه روابط اجتماعی حاکم شود، به بی‌اعتمادی، احساس حقارت و خودسانسوری کمک می‌کند و در نهایت این احساس که در مقابل دولت موجودی ناتوان است، راه نجات را در تسلیم بی‌قید و شرط به کانونهای قدرت می‌بیند (ازغندی، ۱۳۸۴: ۹۳ ـ ۹۴).

رفتار اکبر رادی هم به عنوان یک نویسندهٔ واقع‌گرا در اثرش نمود یافته است. نمایشنامهٔ افول بیان اعتراض رادی به شرایط ناهنجار و نامتعادل جامعه و ایجاد تحول در ساختار جامعه و امید به ایجاد تعادل در آیندهٔ جامعهٔ ایران است که از تعهد و مسئولیتی که در ساختار ذهنی وی وجود دارد مایه می‌گیرد. ممکن است با خواندن این نمایشنامه که یک دورهٔ تاریخی خاص و شرایط آن را روایت می‌کند، چنین به نظر

برسد که اثر، تاریخِ مصرف مشخصی دارد، اما با در نظر گرفتن تقارن و هم‌عرضی میان ساختار اثر و ساختار جامعه و لایه‌های ظریف جهان‌بینی، جهان‌نگری، بیشینهٔ آگاهی ممکن و نظام مفهومی نویسنده، خواننده با آگاه شدن از شرایط جامعهٔ آن دوره در می‌یابد که برخی ساختارهایِ اجتماعیِ که مانع آرمانهای جامعهٔ بشری هستند همچنان بر نظام جامعه حکمفرمایی می‌کنند و ساختن تاریخ آینده در گرو شناخت تاریخ گذشته است. از این رو خواننده در ساختار اثر دخالت دارد. پایان تلخ افول نیز فرصت بازاندیشی، ساختارشکنی و ساختارآفرینی را برای خواننده مهیا می‌کند تا پیام نویسنده حاوی یأس و ناامیدی نباشد.

نتیجه

نتایج حاصل از تحلیل اثر نشان می‌دهد که اکبر رادی در نمایشنامهٔ افول تجربهٔ تاریخی خود را از قانون اصلاحات ارضی دههٔ چهل مبنا قرار داده و با شناختی که از جامعهٔ روستایی شمال کشور دارد، بازتاب آن را در سطح جامعه بیان کرده است. این مطلب علاوه بر تأکید پیوند جامعه‌شناسانهٔ اثر با تاریخ نشان می‌دهد که ساختار معنادار نمایشنامه و ساختار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی جامعه در زمان خلق آن، هم‌ارز و هم راستا هستند. ساختار زیبایی‌شناختی و کلیت اثر به عدم کامیابی جنبشهای اجتماعی در دههٔ چهل و آسیب‌شناسی آن دلالت دارد که در آن روابط متقابل اجزا یعنی مبارزهٔ اجتماعی و فرهنگی طبقهٔ روشنفکر برای احقاق حقوق رعایا، مقابلهٔ تمام‌عیار طبقهٔ مالک بر سر حفظ منافع اقتصادی، سیاسی و اجتماعی خود، جهل و ناآگاهی و روحیهٔ سلطه‌پذیری طبقهٔ روستایی و شکاف نسلها، ناکامی این جنبش را رقم می‌زند. طرح مواردی مانند شکاف نسلها، تحلیل طبقات اجتماعی، بحران روشنفکری، بحران خانواده و نقش مذهب در سطح دریافت، حاکی از دیدگاه واقع‌گرایانه و نگاه تیزبین جامعه‌شناسانهٔ رادی است. شکاف نسلها به عنوان اصلی‌ترین گره نمایشنامه در ضمن خود بر مفاهیم روش ساختگرای تکوینی نظیر ایدئولوژی و ساخت‌شکنی نسل جوان و تلاش برای سازندگی آگاهی جمعی در بستر فضای سنتی و مرتجع تطبیق دارد.

نویسنده با انعکاس شرایط عینی جامعه و انعکاس احساسات، اندیشه‌ها و اقدامات نسلی که خواهانِ تحولِ ساختارِ جامعه هستند، می‌کوشد سازندهٔ آگاهی جمعی جامعه‌ای باشد کهَ به سویَ تحولیَ بی‌شکست گام بردارد. پایان ناخوشایند اثر هم

نمی‌تواند امید و آرزوی او را برای روزهای بهتر جامعهٔ مدنی پوشیده نگه دارد. ضمن اینکه نویسنده بر مبنای جهان‌نگری خاص خود، با انتخاب و انعکاس واقعیتهای تاریخ معاصر ایران و ترسیم شخصیتهای پروبلماتیک، حادثهٔ فردی را به حادثهٔ اجتماعی گره زده است، اما با پایبندی به سبک واقع‌گرا، ایدئولوژی خود را بر متن تحمیل نکرده است و زبان به انتقاد از عملکردها و ایدئولوژیهای اشتباه گشوده است.

پی‌نوشت

۱. نک: یحیی‌پور، مرضیه و زینب صادقی، «سایهٔ آنتوان چخوف بر ادبیات نمایشی ایران (بر اساس نمایشنامه‌های آنتوان چخوف و اکبر رادی)»، پژوهش زبانهای خارجی، شماره ۵۷، ۱۳۸۹، صص ۱۵۱ـ۱۶۷.

۲. نک: مالمیر، روح‌الله، «برررسی زمینه‌های بحران خانواده در نمایشنامه‌های دههٔ پنجاه اکبر رادی»، رادی‌شناسی ۲ مجموعه مقالات، گردآوردنده حمیده بانو عنقا، تهران: نشانه، ۱۳۹۵.

۳. برای اطلاعات بیشتر نک: قادری، نصرالله، (۱۳۸۰). آناتومی ساختار درام، تهران: نیستان، صص ۳۱۶ ـ۳۲۰.

منابع

کتابها

آبراهامیان، یرواند؛ *ایران بین دو انقلاب*؛ ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی ولی لایی؛ چ سوم، تهران: نی، ۱۳۷۸.

ازغندی، سید علیرضا؛ *تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران*؛ چ سوم، تهران: سمت، ۱۳۸۴.

ازکیا، مصطفی؛ *جامعه‌شناسی توسعه و توسعه‌نیافتگی روستایی ایران*؛ چ هفتم، تهران: اطلاعات، ۱۳۸۵.

اسدی، اسدالله؛ *نگاهی به ادبیات نمایشی ایران دههٔ چهل*؛ اصفهان: صنوبر، ۱۳۸۴.

ایوتادیه، ژان؛ *جامعه شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده؛ چ سوم، تهران: نقش جهان مهر، ۱۳۹۲.

پارسا نسب، محمد؛ *جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۷.

دولت‌آبادی، محمود؛ *غریبه در نارستان، شناختنامهٔ اکبر رادی*؛ به کوشش فرامرز طالبی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.

رادی، اکبر؛ **افول**؛ چ دوم، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۵.

رضایی راد، محمد؛ *ریخت‌شناسی شخصیت در آثار اکبر رادی، شناختنامهٔ اکبر رادی*؛ به

کوشش فرامرز طالبی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.
زیما، پیرو؛ *روشهای تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیات، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده؛ چ سوم، تهران: نقش جهان، ۱۳۹۲.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ چ دوم، خرمشهر: قیام، ۱۳۷۷.
شرفی، محمد رضا؛ *مؤلفه‌ها و عوامل گسست نسلها، نگاهی به پدیده گسست نسلها*؛ تهیه و تنظیم علی‌اکبر علیخانی؛ تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۲.
صادقی، قطب‌الدین؛ *واقعگرایی رادی و اسطورهٔ گل سرخ، شناختنامهٔ اکبر رادی*؛ به کوشش فرامرز طالبی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.
طالبی، فرامرز؛ *نگاهی به نمایشنامه‌های اکبر رادی، شناختنامهٔ اکبر رادی*؛ به کوشش فرامرز طالبی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.
عسگری حسنکلو، عسگر؛ *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی*؛ چ دوم، تهران: فرزان روز، ۱۳۸۹.
عشقی، بهزاد؛ *نویسندهٔ حرفه‌ای و ممیزی سیاسی، شناختنامهٔ اکبر رادی*؛ به کوشش فرامرز طالبی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.
قادری، نصرالله؛ *آناتومی ساختار درام*؛ تهران: نیستان، ۱۳۸۰.
گلدمن، لوسین؛ *جامعه‌شناسی ادبیات، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده؛ چ سوم، تهران: نقش جهان، ۱۳۹۲.
ـــــــــ؛ *روش ساختگرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده؛ چ سوم، تهران: نقش جهان، ۱۳۹۲.
لوکاچ، جورج؛ *جامعه‌شناسی رمان*؛ ترجمه محمدجعفر پوینده؛ چ دوم، تهران: ماهی، ۱۳۸۷.
ـــــــــ؛ *نظریه رمان*؛ ترجمه حسن مرتضوی؛ تهران: قصه، ۱۳۸۰.
مالمیر، روح‌الله؛ «برررسی زمینه‌های بحران خانواده در نمایشنامه‌های دههٔ پنجاه اکبر رادی»، *رادی‌شناسی ۲ مجموعه مقالات*؛ گردآوردنده حمیده بانو عنقا؛ تهران: نشانه، ۱۳۹۵.
مجابی، جواد؛ *صداقت بشری در نبردی مشکوک، جادوی صحنه؛ زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی*؛ به کوشش اعظم کیان‌افراز؛ تهران: افراز، ۱۳۸۳.
مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید؛ *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.
مید، مارگارت؛ *فرهنگ و تعهد (پژوهش دربارهٔ شکاف نسلها)*؛ ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب؛ شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۵.
ولک، رنه و آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

مقالات

برونگارد، ریچارد و مارگارت برونگارد؛ «چشم‌اندازی جهانی بر نهضتهای جوانان در ۱۹۸۰»، *نامه فرهنگ*؛ ترجمهٔ مهری قزوینی؛ ش ۴ (۱۳۷۰)، صص ۱۰۶ـ۱۱۳.

توکل، محمد و مریم قاضی‌نژاد؛ «شکاف نسلی در رویکردهای کلان جامعه‌شناختی: بررسی و نقد رهیافتهای نسل تاریخی و تضاد با تأکید بر نظرات مانهایم و بوردیو»، *مطالعات جامعه‌شناختی*؛ ش ۲۷ (۱۳۸۵)، صص ۹۵ ـ۱۲۴.

رضی، احمد و عبدالله راز؛ «بازخوانی انتقادی نقد جامعه‌شناختی در ایران با تکیه بر مقالات علمی ـ پژوهشی»، *پژوهشهای ادبی*؛ سال ۱۲، شمارهٔ ۷ (۱۳۹۴)، صص ۹ـ ۳۶.

عاملی رضایی، مریم؛ «خاستگاه فلسفی نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در متون ادبی فارسی»، *فصلنامه پژوهشهای ادبی*؛ سال ۹، ش ۳۶، ۱۳۹۱، صص ۱۴۷ـ ۱۶۴.

ـــــــــ؛ «الگوی پیشنهادی برای تطبیق نظریهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی ـ اجتماعی رمان فارسی»، *ادبیات پارسی معاصر*؛ سال پنجم، ش اول (۱۳۹۴)، صص ۶۳ ـ ۸۴.

عجمی، اسماعیل؛ «معتقدات و آرزوهای شغلی روستاییان»، *مطالعات جامعه‌شناختی*؛ دوره ۱، ش ۳ (۱۳۴۸)، صص ۲۶ـ۴۷.

نیازی، محسن و محمد کارکنان نصرآبادی؛ «تبیین جامعه‌شناختی پدیدهٔ شکاف نسلها و علل و عوامل آن»، *سیاست داخلی*؛ سال اول، ش دوم (۱۳۸۶)، صص ۱۸۵ـ۲۲۷.

ولی‌پور هفشجانی، شهناز؛ «لوسین گلدمن و ساختگرای تکوینی»، *دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان*؛ ش ۲۵ (۱۳۸۷)، صص ۱۲۹ـ۱۴۴.

یحیی‌پور، مرضیه و زینب صادقی؛ «سایهٔ آنتوان چخوف بر ادبیات نمایشی ایران (بر اساس نمایشنامه‌های آنتوان چخوف و اکبر رادی)»، *پژوهش زبانهای خارجی*؛ ش ۵۷ (۱۳۸۹)، صص ۱۵۱ـ۱۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی