از رئالیسم تا جریان سیال ذهن

بررسی نمایشنامه‌های «پلکان» و «خانمچه و مهتابی» نوشته اکبر رادی

شکوفه ماسوری

عضو هیات علمی موسسه آموزش عالی سوره

چکیده

مقاله حاضر سوگ‌نامه رادی نیست، آن‌گونه که در میان مردم جاریست که به ذکر خوبی‌ها و اثرهای مثبت و ماندگار رفتگان می‌پردازند؛ اما به بهانه مرگ اکبر رادی است.

این مقاله با فرض ناشناخته بودن اکبر رادی برای گروهی از خوانندگان، به عنوان مقدمه، ابتدا به زندگی و روز شمار آثار او می‌پردازد و سپس روند نوشته‌های او را با توجه به دو نمایشنامه او، که هر کدام متعلق به یکی از دو دوره آثار رادی است، تجزیه تحلیل خواهد کرد: «پلکان» (۱۳۶۸) و «خانمچه و مهتابی»(۱۳۸۱).

طی این تحلیل سعی می‌شود چگونگی تغییر سبک نمایشنامه‌نویسی او از رئالیسم تا جریان سیال ذهن نمایشی بررسی شود و چرایی این تغییر روش که متاثر از زندگی فردی‌اش است، مورد توجه قرار گیرد. توجه به این نکته آخر در تحلیل آثار رادی اتفاق تازه‌ای است که نگارنده احتمال بحث‌انگیزی آن را می‌دهد و البته از آن استقبال می‌کند. بنابراین سوال اصلی مقاله این خواهد بود: چرا رادی از نوشتن نمایشنامه‌های رئالیستی دست برداشته و به سمت نوشتن نمایشنامه‌هایی رفته است که جریان سیال ذهن در آنها به شدت حاکم است؟

مقدمه

اکبر رادی روز دهم مهر ماه ۱۳۱۸ در رشت به دنیا آمد وروز پنجم دی ماه ۱۳۸۶ در تهران از دنیا رفت. او فرزند سوم از یک خانواده ۶ نفره است. نام پدرش حسن بود که با ۹ کلاس سواد به زبان‌های فارسی، ترکی، فرانسوی و روسی تسلط داشت. حسن در خیابان شاه سابق در رشت یک مغازه قنادی داشت و به اتفاق برادرش کارخانه قندریزی خود را اداره می‌کرد که باعث می‌شد وقتی برای فرزندانش نداشته باشد. مادر رادی ام‌البنین زنی بی‌سواد بود. اکبر چهار سال اول دوران تحصیل خود را در دبستان عنصری گذراند اما در سال ۱۳۳۹ به علت ورشکستگی پدر به همراه خانواده به تهران آمد. وی دو سال آخر دوره ابتدایی را در دبستان صائب و دوره متوسطه را در دبیرستان فرانسوی رازی به پایان رساند.

رادی می‌گوید: «در طول تحصیل یک سال باطل داشتم. در مقطع ابتدایی محصل درس‌نخوان زرنگی بودم و در امتحانات نهایی شاگرد اول شدم. سوم دبیرستان بودم که بر اثر یک بحران شدید روحی و سردی به درس و مشق و گرایش به مطالعه سه تجدید آوردم و با همان سه تجدید رد شدم....» اکبر رادی در سال ۱۳۳۹ در رشته علوم اجتماعی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران پذیرفته شد اما چهار سال بعد به هنگام اخذ پایان‌نامه به علت فشار مخارج زندگی درس را رها کرد. از سال ۱۳۴۰ رسما معلم شد و در سال ۱۳۷۳ بعد از سال‌ها تدریس در مقطع مختلف تحصیلی به طور رسمی بازنشسته شد. در سال ۱۳۴۴ با یکی از هم دانشگاهیانش به نام حمیده عنقا ازدواج کرد. اولین تلاش‌های نویسندگی‌اش در زمینه ادبیات داستانی و اولین اثرش در این زمینه داستان کوتاهی به نام باران بود که در مجله اطلاعات جوان چاپ شد. اولین آشنایی رادی با سرکیسیان در سال ۱۳۳۹ اتفاق افتاد که وی اولین نمایشنامه چاپ شده‌اش روزنه آبی را با ارزش دانست و از رادی خواست فقط به کار نمایشنامه‌نویسی ادامه دهد. آشنایی رادی با جلال آل احمد نیز تاثیر زیادی در زندگی او داشت. آخرین نمایشنامه چاپ شده اکبررادی آهنگ‌های شکلاتی نام داشت و آخرین اجرای عمومی از آثارش لبخند باشکوه آقای گیل بود.

آثار اکبر رادی به ترتیب چاپ اول:

۱- روزنه آبی	نمایشنامه	۱۳۴۱
۲- افول	نمایشنامه	۱۳۴۳
۳- از پشت شیشه‌ها	نمایشنامه	۱۳۴۶
۴- ارثیه ایرانی	نمایشنامه	۱۳۴۷
۵- صیادان	نمایشنامه	۱۳۴۸
۶- مرگ در پاییز	نمایشنامه	۱۳۴۹
۷- جاده	داستان‌ها	۱۳۴۹
۸- دستی از دور	مقالات	۱۳۵۲
۹- لبخند با شکوه آقای گیل	نمایشنامه	۱۳۵۲
۱۰- در مه بخوان	نمایشنامه	۱۳۵۴
۱۱- نامه‌های همشهری	مقالات	۱۳۵۶
۱۲- هاملت باسالاد فصل	نمایشنامه	۱۳۵۷
۱۳- منجی در صبح نمناک	نمایشنامه	۱۳۶۵
۱۴- «پلکان»	نمایشنامه	۱۳۶۸
۱۵- آهسته با گل سرخ	نمایشنامه	۱۳۶۸
۱۶- بشنو از نی	مکالمات	۱۳۷۰
۱۷- آمیز قلمدون	نمایشنامه	۱۳۷۷
۱۸- شب روی سنگفرش خیس	نمایشنامه	۱۳۷۸
۱۹- باغ شب‌نمای	نمایشنامه	۱۳۷۸
۲۰- مکالمات	مصاحبه	۱۳۷۹
۲۱- تانگوی تخم مرغ داغ	نمایشنامه	۱۳۸۰
۲۲- ملودی شهر بارانی	نمایشنامه	۱۳۸۱
۲۳- خانمچه و مهتابی	نمایشنامه	۱۳۸۱
۲۴- انسان ریخته یا نیمرخ شبرنگ	مقالات	
۲۵- شب به خیر جناب کنت	نمایشنامه	
۲۶- آهنگ‌های شکلاتی	نمایشنامه	

رادی یک نمایشنامه‌نویس رئالیست[1] است به ویژه شخصیت‌های[2] نمایشنامه‌هایش رئالیستی است: اما هر چند بسیاری میل دارند نمایشنامه‌های او را متاثر از آثار چخوف[3] یا ایبسن[4] بدانند؛ اما مطلق کردن این اندیشه یا به عبارتی تحلیل، آخرین نمایشنامه‌های او را تعریف نخواهد کرد. در حقیقت آنچه رادی را شبیه ایبسن با چخوف می‌کند شخصیت‌های نمایشنامه‌های او و پرداختن به مسائل روزمره جامعه است. دیالوگ[5] در آثار رادی بسیار اهمیت دارد و شخصیت‌پردازی[6] او بر اساس دیالوگ شکل می‌گیرد.

از شخصیت‌های ثابت نمایشنامه‌هایش می‌توان به روشنفکران جامعه اشاره کرد، که معمولا هم به نوعی شکست خورده‌اند. در همه نمایشنامه‌هایش چه آنها که به شکل رئالیستی(واقعگرایانه) نوشته شده‌اند و چه آنهایی که به سبک جریان سیال ذهن[7] مسایل تاریخی، اجتماعی و سیاسی جامعه ایران را ترسیم می‌کنند اما هرگز کنش سیاسی در آنها علنی نیست (به جز آهسته با گل سرخ)، از طریق شخصیت‌های نمایش، لایه‌های سیاسی شناسایی می‌شوند. حتی محدود شدن بیشتر نمایشنامه‌های اکبر رادی به شمال ایران (به ویژه استان

گیلان) نیز در تعمیم جریانات اجتماعی سیاسی هر دوره این کشور محدودیتی ایجاد نمی‌کند.

آنچه در این مقاله به آن پرداخته می شود بررسی دو نمایشنامه «پلکان» و «خانمچه و مهتابی» اکبر رادی است و پاسخ به سوال مطرح شده در ابتدای مقاله است. «پلکان» به دسته اول نمایشنامه‌های او تعلق دارد که واقع‌گرایانه هستند و «خانمچه و مهتابی» جزء دسته دوم آثار اوست که به جز، شخصیت‌ها، در شکل و سبک نگارش از رئالیسم دور شده است و به سمت جریان سیال ذهن حرکت می‌کند.

«پلکان»، نمایشنامه پنج اپیزودی[8] است که در شمال کشور و در حوالی رشت اتفاق می‌افتد. در این پنج قطعه یکی دو شخصیت ثابت هستند اما سایر شخصیت‌ها تغییر می‌کنند تا موقعیت مردی به نام بلبل را برای ما ترسیم کنند. ما در نمایشنامه نه تنها موقعیت فعلی او را می‌بینیم بلکه تغییرات او را طی زمان، از وقتی که در روستایی دور، طبق‌کش است تا زمانی که یک واخورده سیاسی در آستانه سال ۵۷ است، نظاره‌گر هستیم، یعنی زمانی که بلبل، خسته، درمانده و بیمار است. سیر رشد غیر انسانی او با دزدی تنها گاو شیرده آقاگل در روستا شروع می‌شود و این رشد بیمارگونه تا آخرین روز با دزدی، شرارت، ارتباط‌های نامشروع جنسی و زد و بندهای سیاسی و اقتصادی ادامه دارد. در صحنه پایانی هنگامی که با کاردی توسط نوکرش به قتل می‌رسد نیز، با نگاهی سمبلیستی[9] الماس درشتی در دست دارد. این اثر رادی هم به لحاظ موضوع، هم به لحاظ موقعیت مکانی و هم به لحاظ توالی منطقی زمان (از گذشته تا حال) و همچنین از منظر شخصیت‌پردازی یک اثر واقع‌گرایانه است.

در واقع‌گرایی جایگاه و ابهت قهرمان اصلی تقلیل یافته و مرکز ثقل نمایش عمدتا از فرد به اجتماع یا جمع تغییر می‌کند. شخصیت اصلی نمایش واقع‌گرا، به جای آنکه قهرمان باشد غالبا قربانی نهادهای اجتماعی، طبیعت یا تاریخ می‌شود. واقع‌گرایی تاکید بر زندگی روزمره و معمولی است. رئالیسم نتایج اجتماعی حوادث روزانه و همچنین خصوصیت افرادی که با این حوادث روبرو می‌شوند را نشان می‌دهد به عبارتی، رئالیسم توصیف انسان به صورت موجودی اجتماعی است.

روایت در نمایشنامه «پلکان» را می‌توان روایت گذشته‌نگر دانست که طی آن زندگی بلبل از گذشته تعریف می‌شود تا به زمان حال برسد. البته منظور از تعریف اتفاقی است که در دیالوگ و شخصیت‌پردازی و عمل صحنه می‌افتد.

روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت سرو کار داشته باشد. به اعتبار این سخن راوی یا دانای کل است (داستان از زبان نویسنده بازگو می‌شود) یا دانای کل محدود به شخصیت اصلی یا شخصیت فرعی است، یا راوی با زاویه دید[10] بیرونی وظاهری است؛ به این گونه آخر، شیوه گویش نمایشی هم می‌گوییم که در آن فقط عمل بیرونی توصیف می‌شود و تجزیه و تحلیل و احساسات و افکار به مخاطب بستگی دارد.

«پلکان» از این نوع زاویه دید بیرونی بهره می‌برد که در آن از طریق گفتگوها و عمل بیرونی، مخاطب به درونیات شخصیت نمایش پی خواهد برد. شخصیت‌های «پلکان» واقعی هستند و هر چند به محدوده شهر رشت و به چند روستای اطراف آن می‌پردازد اما نماینده تمام افراد جامعه ما هستند. آدم‌های «پلکان» معمولا در هاله‌ای از مفاهیم خوب یا بد غوطه‌ور هستند، به عبارت دیگر طیف سیاه و سفید عمده‌ترین رنگ شخصیت‌هاست و نویسنده در ترسیم شخصیت‌های خاکستری ناتوان است. زبان این اثر به هیچ وجه بریده بریده، شکسته یا به هم ریخته نیست. خود رادی می‌گوید: «زبان صحنه که زبان مردمی هم هست در عین ادبیات دردیالوگش باید از ادبیات رسمی مکتوب دور شود و به زبانی که مردم صحبت می‌کنند نزدیک باشد. این را به تدریج در نمایشنامه‌هایم رعایت کردم. اگر به این نمایشنامه‌ها نگاه کنید متوجه می‌شوید که زبان آن نرم، فشرده و منسجم شده و به زبان مردم نزدیک‌تر است. از طرفی در عین جابجایی کلمات و ساختن ساختار جمله‌ها که بعضا ساده یا استعاری است باید آن را روی صحنه مجسم می‌کردم....» در این راستا به این دیالوگ از نمایشنامه «پلکان» توجه کنید: بمانی: «هان؟ چی؟ می‌خوای سر منو به طاق بکوبی و بری ناخونتو حنا بگیری؟ هیشکی هم نباشه بگه تکلیف من این وسط چی میشه؟ چرا؟ چون احترام جهاز داره و ندارم؟ چون احترام چاق و سفید و خانمه و من مثل زرچوبه‌م و پهن جمع می‌کنم....»

اما در نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» که باز نمایشی در پنج قطعه متصل اما به لحاظ موضوعی مستقل است، هر قطعه حکم یک اپیزود را دارد که دارای موضوعی مستقل است اما به لحاظ نگارش متن و هزارتوهایی که زمان و مکان به پیرو ماهیت سبک جریان سیال ذهن را می‌سازد، این اپیزودها در هم ادغام شده‌اند. خانجون پیرزنی است که در آسایشگاهی در سعادت‌آباد تهران

نگهداری می‌شود. او دچار نوعی فراموشی است و بنابراین دایما زمان و مکان را گم می‌کند. به هنگام واگویه‌های درهم و بر هم او که به شکل روایت لحظه به لحظه است، که طی آن زمان داستان با هم تداخل پیدا می‌کنند، ما با چهار زوج دیگر، شارل و لیلا در محدوده زمانی اواسط سلطنت پهلوی‌ها، حاکم و زن در محدوده زمانی حکومت ناصرالدین شاه، گلین و آموتی در محدوده زمانی اوایل سلطنت پهلوی‌ها و سامان و ماهرو در زمان حال آشنا می‌شویم. دغدغه‌های این آدم‌ها دغدغه زندگی مشترک و شاید ادامه بقاء ناشی از ادامه نسل است. اما به لحاظ زیر متن[11] بی‌عدالتی به زنها که حاصل شرایط اجتماعی و فشار مرد سالاری است نیز به چشم می‌خورد. بنابراین موضوع نمایشنامه آمیخته‌ای از این دوست.

موضوع شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌سازد و درون‌مایه آن را تصویر می‌کند. شارل زمین موروثی لیلا را از چنگ او خارج می‌کند. حاکم جسم زن را نابود می‌کند. آموتی از گلین گدایی با کودکی عاریتی می‌سازد و سامان و ماهرو واگویه‌های بی‌سرانجام روشنفکران هنرمند را بلغور می‌کنند. همه این آدمها و از همه مهم‌تر خانجون نازا هستند یعنی کودکی نمی‌زایند و اگر هم قرار بر زاییدن باشد ماری به نام خانمچه می‌زایند. مار که نیازهای جنسی برآورده نشده، دشمن درون و بیرون، لغزنده، سیاه و خطرناک است از خانجون بیرون می‌زند تا تردیدی در الویت سترون بودن او نگذارد. آن‌چه در مورد جریان سیال ذهن «خانمچه و مهتابی» مهم به نظر می‌رسد خواب‌گونه بودن همه روایت‌هاست.

خواب دیدن و رویا عبارت از یک پدیده روانی ضمیر ناخودآگاه است که در حال خواب ایجاد می‌شود، رویاها یک‌سری تصاویر ذهنی هستند و معمولا عاملی برای پیشگویی رویدادهای آسمانی یا پیش‌گویی‌های آینده افراد به شمار رفته است. رویا می‌تواند مظهری از قضاوت‌های ارزشمند و نیز اعمال عقلانی و عالی‌تری نسبت به دوران بیداری باشند. چرا که تمرکز حواس در هنگام بیداری برای ما مقدور نیست اما در هنگام خواب می‌توان به چنین تمرکز کاملی دست یافت. خواب و رویا محملی برای رویدادهای به هم ریخته «خانمچه و مهتابی» است؛ در نتیجه زبان به هم ریخته خانجون، نتیجه نابسامانی زبان متن نیست بلکه مثل همیشه در راستای شخصیت‌پردازی خانجون به‌کار گرفته شده است. رادی می‌گوید: «من روی زبان تاکید می‌کنم. زبان برای من طرح است، تفکر، حس است و آنچه در پروسه خلاقه ایفای نقش می‌کند و من هر بار که به این زبان مقطع رسیده‌ام فی‌الواقع به یک تجسم ریاضی از فضای طرح، شخصیت و در یک کلام به آن جریان عصبی ارتباطات دست یافته‌ام که شما شبکه ساخت می‌گویید. به این حساب من همیشه طالب زبانی بوده‌ام، پرفشار و جهنده که نیش و خون و ضربه داشته باشد و نماینده مصائب عصر من، ریتم شب و سلسله اعصاب منطقه بوده است و این زبانی است خونی، متلاطم و شدید که من بافت فولادین آن را در خیابان پیدا کرده‌ام.»

هر چند مثل هر نمایشنامه یا اجرای دیگری که در این سبک نوشته شده باشد می‌توان سمبل‌های[12] فراوانی در اثر یافت که قابل معنی کردن باشند مثل خانجون به معنی مام وطن، محله سعادت‌آباد که کنایه از سعادت از دست رفته است، خانمچه که نتیجه کینه ابدی است و غیره، اما رادی این نوع برداشت از نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» را نمی‌پسندد: «اگر بخواهیم به نماد یا سمبل در اثر نگاه کنیم دچار مشکل می‌شویم و به تعبیرهای حاشیه‌ای می‌پردازیم و از اصل مطلب دور می‌شویم.... در داستان و رمان این‌کار صورت می‌گیرد (استفاده از سمبل‌ها) در تئاتر صحنه اگر بخواهیم سمبل‌ها را برای القای معنای به‌کار بگیریم تیزترین تماشاچی‌ها هم جا می‌مانند و من در بسیاری از این‌گونه موارد به عنوان یک ترکیب و نه به عنوان سمبل استفاده کردم.... مثلا این مضمون در حول و حوش ذهن من نبود که خانجون تبدیل به مام وطن شود.» هم چنین اکبر رادی وجود سبک‌های مختلف را در نمایشنامه «خانمچه و مهتابی»، به شدت رد می‌کند: «من البته قصد نوشتن اثر به شیوه‌های سورئالیسم[13]، پست مدرنیسم[14] و اکسپرسیونیسم[15] را نداشتم.» من به سادگی از ذهن پریشان و به هم ریخته یک پیرزن که دچار گونه‌ای از آلزایمر است و حالی که در این گونه آدم‌ها بروز پیدا می‌کند، استفاده کردم. خانجون، پیرزنی است که پنج شنبه و جمعه را با هم اشتباه می‌کند. لذا بهترین حالت بیان سیال ذهنی اوست که ذهن از چارچوب منطق جدا شده به تداعی‌ها، قطع و برش تداعی روی می‌آورد. تمامی تابلوهای دیگر ادامه مونولوگ[16] خانجون است. برای روشن شدن به این تک‌گویی خانجون توجه کنید: «خانوم چه صوتی! شبای جمعه فقط سوره انعام می‌خوند. منم اشک می‌ریختم مث آب چشمه و این چیا، بعله، شمام ایشالله فدای سرم، نشد که نشد. غمبرک زدی، پاشو بیا این وری، بیا حرفای خود مونو بزنیم، حوصله داری. خوشم میاد سانی! این جورجاها سراز خودش نیست. حال در چنین زبانی که

به نمایشنامه حاکم است تکلیف بازیگر چیست؟ رادی معتقد است: «ادای درست کلمات، مکث‌ها، ریتم‌ها و علامت‌ها بین جمله به دست می‌آید. اما من گاهی هیچ علامتی نگذاشته‌ام، حتی ویرگول که نشانه یک مکث کوچک باشد. اینکه می‌بینید در جایی هیچ علامتی نیست، اشتباه نشده است. همه این علامت‌ها برای اینکه در رساندن معنی در جای درست خودشان کمک کنند رعایت شده‌اند. اما گاهی می‌شود چند جمله مثبت سرهم آمده و هیچ علامتی بین آنها نیست، این یعنی اینکه هیچ مکثی لازم نیست. این راهنمای بازیگر است که سریع و بدون هیچ مکثی آن را ادا کند.»

هرچند تحلیل و تطبیق این دو اثر هنوز جای بسیاری برای ادامه دارد اما پاسخ به سوال ابتدای مقاله راه را بر این ادامه می‌بندد. هزار توهایی که باعث شده است از نمایشنامه‌های «خانمچه و مهتابی» متنی گنگ بسازد در کجای آثار رادی جا دارد؟ توجه داشته باشیم رادی را نمی‌توان یک نویسنده سیاسی دانست و آثارش را در دوره اول از «روزنه آبی» تا «شاید همین پلکان» متاثر از مقوله‌های اجتماعی ملموس و واقع‌گرایانه و بدون هیچ‌گونه تفصیل‌های سمبلیستی است اما علت گردش قلم او به سمت نگارش نمایشی سیال و البته غیرواقع‌گرایانه چیست؟ چرا باید مخاطب همانند خانجون در جریانات ذهنی غرق شود بدون آنکه با نگاهی رئالیستی به بررسی شرایط بیرونی آدم‌های نمایش بپردازد.

آیا دغدغه‌هایی مثل بی‌هویتی و بازی‌های زبانی ادبی نیاز امروز مخاطب ماست؟ آیا بدون طی مراحل ادبی و فلسفی می‌توان از مراحل میانی ادبی پرید و تماشاگر ایرانی را از «پلکان» به سوی «خانمچه و مهتابی» پرت کرد؟ آیا به لحاظ مضمون تعریف عدالت اجتماعی و اقتصادی در نمایش «پلکان» به واگویه‌های ذهن بیماری در «خانمچه و مهتابی» تبدیل می‌شود تا اصل موضوع مقهور فرم گردد؟

به عبارت دیگر چرا ذهن «اکبر رادی» به این انزوا رسیده است؟ آیا این انزوا را باید در شکل زندگی او جست که این اواخر بیشتر گوشه نشین بود. (آن‌طور که می‌گویند) یا این فرم از نگارش، تجربه‌های قلمی نویسنده‌ای است که مانند هر هنرمند دیگری مجاز است گونه‌های مختلف را بیازماید. در این صورت تکلیف مخاطب (اعم از خواننده یا تماشاگر) چیست؟ آیا همه هم و غم او باید صرف کشف و شهود فرم و زبان شود و رسالت هنری و مردمی نویسنده کجای این اتفاق است؟ به ویژه نویسنده‌ای که خواننده یا تماشاگرش را به خواندن یا دیدن آثاری واقع‌گرایانه از گونه «مرگ در پاییز» یا «پلکان» عادت داده است؟

اگر نگارنده می‌توانست به زندگی شخصی رادی دسترسی داشته باشد شاید پاسخی رساتر به این سوال‌ها می‌یافت. اما به همین شکل نیز به نظر می‌رسد تغییر سبک و سیاق نوشتاری رادی متاثر از فضای اطراف او و همه جریانات بیرونی و البته اجتماعی است نه صرفا تجربه گونه‌های مختلف ادبی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱- Realist
۲- Character
۳- Anton chekhov ۱۸۶۰-۱۹۰۴
۴- Henrik Johan Ibsen ۱۸۲۸-۱۹۰۶
۵- Dialogue
۶- Characterization
۷- Streem of Consciousness
۸- Epizodic
۹- Symbolism
۱۰- Point of View
۱۱- Sub text
۱۲- Symbol
۱۳- Surrealism
۱۴- Post modernism
۱۵- Expressionism
۱۶- Monologue

منابع و مآخذ:

جعفری، مریم. پایان نامه، تجزیه و تحلیل مباحث کلیدی موثر در کارگردانی.
آثار دهه ۷۰ اکبر رادی، تهران، هنرهای زیبا، ۱۳۸۶، (بخش مصاحبه با رادی).
رادی، اکبر، «پلکان»، تهران، انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۶.
رادی، اکبر، «خانمچه و مهتابی». تهران. نشر آگرا، چاپ اول، ۱۳۸۳.
روزنامه اعتماد ملی، به بهانه غیبت اکبر رادی، بخش نوشتار دکتر قطب الدین صادقی و بخش مصاحبه اکبر رادی با محسن هرندی و محمد محمد علی.
میرصادقی، جمال، عناصر داستان، تهران. سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

WWW.asriran.com
www.Fakouhi.com
www.Farsnews.ir
theatre.theatre.blogfa.com
www.theatre.ir