

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌ی *افول* اثر اکبر رادی و نمایشنامه‌ی دشمن مردم اثر هنریک ایبسن

حسین رحمانی*

1. گروه زبان‌شناسی دانشگاه پیام نور.

پذیرش: 1396/5/19

دریافت: 1395/12/10

چکیده

بررسی تطبیقی دو اثر نمایشی *افول* و *دشمن مردم* بر اساس نظریه‌های فرانسوا یوست¹ (1918-2001) درباره بن‌مایه‌ها، تیپ‌های شخصیتی و مضامین ادبی و نظریه اقتباس لینداهاچن موضوع پژوهش حاضر است که در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: این دو نمایشنامه از نظر مضامین و تیپ شخصیت‌های چه شباهت‌هایی دارند؟ و رادی در اقتباس از ایبسن چه تفاوت‌هایی را برای تبری از اتهام تقلید صرف در اثر خویش بوجود آورده است؟ موضوعاتی چون مخالفت طبقات قدرتمند و مالکین با هر نوع تغییر در عموم مردم، اصرار افراد روشنفکر بر عقاید و ایده‌آل‌های خود، خیانت نزدیکان به جریان روشنفکری، آلت دست بودن عموم مردم، وفاداری همسران و در نهایت شکست روشنفکران در هر دو این آثار مشاهده می‌شود. رادی در کنار اقتباس قیاسی از پیرنگ نمایشنامه *دشمن مردم*، نمایشنامه‌ی خویش را در فضای محلی و بومی برای خوانندگان خود با داشتن و یا نداشتن آگاهی از بینامتنیت اثر - هر چند که در اقتباس قیاسی از اهمیت زیادی برخوردار نیست - می‌آفریند. غیر از فضای نمایشنامه، رادی فضای خانواده و قهرمان خود را نیز متفاوت از اثری که از آن اقتباس می‌کند، می‌آفریند.

واژگان کلیدی: فرانسوا یوست، نظریه اقتباس، هنریک ایبسن، *افول*، دشمن مردم

فصلنامه علمی - پژوهشی *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*
دوره 6، شماره 3، پاییز 1397، صص 86-106

E-mail: hosein_rahmani@pnu.ac.ir

* نویسنده مسئول مقاله:



1- مقدمه

با اینکه نمایشنامه در ایران از قدمت طولانی برخوردار است اما، در «معنای مدرن و امروزی آن در ایران قدمتی بیش از صد سال ندارد و آن هم در ابتدا وارداتی و ترجمه‌ای بوده است؛ تئاتر ایرانی با بازگشت جلال آل احمد آغاز شد و از آن پس بود که اشخاصی چون بیضایی، غلامحسین ساعدی و اکبر رادی در این عرصه درخشیدند.

اکبر رادی (1318-1386) شرایط اجتماعی زمان خویش را در نمایشنامه‌هایش به تصویر می‌کشد. شخصیت‌های وی «عموماً معمولی، ذوق‌زده و تحقیر شده» اند، و «خالی از هر آرمان و ارزشی می‌روند و می‌آیند و به عافیت، به زندگانی روزمره خود چسبیده‌اند و به فردا که سهل است، حتی به دست‌های خود اعتماد ندارند». (رادی به نقل از طالبی 1382: 310). رادی استاد چیره دستی است که «در ارائه وضعیت طبقات جامعه عصر خود ... و نشان دادن حرکت شتابناک هر طبقه به جانب موقعیت طبقاتی دیگر، و رشد سرطانی و انحطاط‌پذیری برق‌آسای طبقات بالای هر طبقه، و نشان دادن نقاط ضعف و قوت هر طبقه در جایگاه تاریخی - اجتماعی، و نگرستنی کاملاً دقیق و ظریف به بافت و نقش ریز افراد شاخص و نمونه در هر طبقه، استاد مسلم و تحلیل‌گری بی‌مانند است». (ابراهیمی به نقل از طالبی، 1382: 58-57).

هنریک ایبسن (1828-1906) نروژی از شاخص‌ترین چهره‌های نمایشنامه‌نویسی جهان است که آثارش هنوز هم در سراسر جهان مخاطبان زیادی دارد. وی که با ورشکستگی پدرش دوران جوانی را در فقر و تنگدستی به سر برد، بر آن شد تا این بن‌مایه را در نمایشنامه‌هایش به کارگیرد. انتقاد تند منتقدان، وی را از سرزمین مادری اش راند و او مدت‌ها دور از وطن، در آلمان و ایتالیا زیست و این خود بر غنای آثارش افزود. چاپ *خانه عروسک*² و *اشباح*³ وی را بیشتر در معرض انتقاد قرار داد؛ اما هیچ کس از وی حمایت نکرد و این به گوشه‌نشینی وی منجر شد. نمایشنامه دشمن مردم بازتاب این دوران سخت از زندگی نویسنده است که در آن با روزنامه‌ها، محافظه‌کاری و سودجویی سرمایه‌داران درمی‌افتد و دشمن واقعی مردم را معرفی می‌کند. افول اکبر رادی نیز «تجسم انهدام همه تصوراتی است که امثال مهندس معراج در مخیله خود از زندگانی، از محیط، از مردم، از شرایط و از خود داشته‌اند و دارند» (دولت آبادی، به نقل از طالبی، 1382: 320).

رادی با علم به اینکه «هیچ ملتی با الگو برداری و اجرای نیمه آگاهانه آثار ملل دیگر صاحب هنر ملی نشده است» و نیز اینکه هر ملتی باید «هنر ملی سرزمین خود را بیافریند» (امیری، 1370: 29-30) از اثر ایسن، دشمن مردم، در کمال هنرمندی اقتباسی قیاسی می‌کند و اثری وطنی و درخور هنرملی با همان مضمون «مبارزه برای سلامت مردم» (مجابی، به نقل از طالبی، 325) می‌آفریند در نتیجه او به عنوان «بزرگترین نمایشنامه نویس تاریخ ادبیات ایران» (طالبی، 1382: 54) «شرایط اجتماعی زمان خویش را تجسم می‌بخشد» (خلج، 1381: 164). رادی در کنار شباهت‌هایی که در اقتباس از اثر ایسن می‌آفریند به خلق تفاوت‌هایی در اثرش نیز اهتمام می‌ورزد و از این رهگذر نمایشنامه خود را از تقلید صرف دور کرده و اثری درخور توجه می‌آفریند.

2- نمایشنامه‌ها

1-2- دشمن مردم

نمایشنامه دشمن مردم، یکی از آثار مشهور ایسن است که در سال 1882 و در پنج پرده به رشته تحریر درآمده است و «بیشترین خواننده و بیشترین مخاطب تلویزیونی و تئاتری» را در میان مردم ایران داشته است (قادری سهی، 1385: 79). پزشکی به نام دکتر استوکمان آب‌های زیرزمینی دهکده‌اش را برای درمان بعضی امراض مؤثر می‌داند؛ وی پیشنهاد می‌کند حمام‌هایی را برای استعلاج عموم بنا کنند تا درآمدی نیز عاید مردم دهکده شود. بیماری خاصی عارض می‌شود که دکتر استوکمان را وامی‌دارد تا آزمایشی بر روی آب حمام‌ها انجام دهد. با جواب آزمایش، آلودگی آب‌ها تأیید می‌شود. دکتر قصد دارد این یافته خود را با عموم مردم در میان بگذارد؛ هاوستاد، آسلاکسن، و دیگر کسانی که به ظاهر به دکتر استوکمان نزدیک بودند وی را تشویق به این کار می‌کنند ولی پیتر استوکمان، برادر دکتر و شهردار شهر، و دیگر مسئولان او را به سبب مزایای اکتسابی از حمام‌ها از این کار منع می‌کنند. آنها ابتدا قصد تطمیع وی را دارند ولی وقتی که با انکار دکتر مواجه می‌شوند تصمیم به نابودی وی و خانواده‌اش می‌گیرند. دعوای بچه‌هایش سر این موضوع به اخراج آنها می‌انجامد. دخترش را به خاطر



افکارش از مدرسه اخراج می‌کنند. اما همه این بلایا وی را از راهش منصرف نمی‌کند. دکتر و خانواده‌اش توسط مردم رانده شده و خود دکتر دشمن مردم نامیده می‌شود.

2-2- افول

در نمایشنامه *افول* جهانگیر معراج بعد از ورود به «نارستان» با دختر یکی از مالکان آنجا ازدواج می‌کند و در خانه آنها سکنی می‌گزیند. او به دنبال تغییر و دگرگونی در زندگی ساکنین آنجا است و در این راستا چاهی آرتزین می‌زند و به دنبال ساخت مدرسه‌ای شش کلاسه در زمین‌های پدرزنش، عماد، در نارستان است. اما ساخت این مدرسه، که می‌تواند به مرکز مبارزه با استثمار مالکین و در واقع سلامت و تعالی روان روستائیان تبدیل شود، به مذاق مالکین آنجا از جمله پدرزنش و نیز کسمایی، خان بزرگ، خوش نمی‌آید؛ در نتیجه آنها نهایت تلاش خود را می‌کنند که این مهم سر نگردد. در این راستا، عماد املاک خویش را به کسمایی می‌فروشد و تقی میلانی، مدیر مدرسه، را وادار می‌کند که سند واگذاری آن‌ها را بنویسد. کسمایی برای مبارزه با مدرسه، اقدام به راه‌اندازی تکیه می‌کند که در آن‌جا فردی به نام حاجی میر اعلام می‌کند «آقایون مدرسه وا می‌کنن که تکیه رو ببندن». بدین وسیله آنان که سعی در شورا دادن مردم بر ضد جهانگیر دارند، موفق نیز می‌شوند؛ به طوریکه مردم به خانه آنها هجوم می‌برند. جهانگیر در آخر شکست را می‌پذیرد و با همسرش، مرسده، مجبور به ترک نارستان می‌شود.

3- چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش بر اساس نظریه‌های فرانسوا یوست⁴ (1918-2001) درباره بن مایه‌ها، تیپ‌های شخصیتی و مضامین ادبی در فصل پنجم *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*⁵ (1974) و نظریه اقتباس لیندا هاچن⁶ در کتاب *نظریه اقتباس*⁷ (2006) است. یکی از حوزه‌های ادبیات تطبیقی مطالعات اقتباسی است. اقتباس کردن در لغت به معنای «گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فرا گرفتن، آوردن آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در نظم و نثر بدون اشاره به مأخذ، گرفتن مطلب کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص» (فرهنگ معین، ج 1،

321) است. در اقتباس هنری «هنرمند با الهام گرفتن از اثری دیگر، دست به آفرینشی دوباره می‌زند و اثر اولیه را به گونه‌ای بازآفرینی می‌کند که اثر جدید، دقیقاً همان اثر اولیه نیست، بلکه اثری مستقل، تازه و بدیع محسوب می‌شود. از نظر انوشیروانی، اقتباس «نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر» است «که در آن هنرمند، با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردپای اثر متقدم در آن قابل رؤیت است» (انوشیروانی، 1389 الف: 23). لیندا هاچن اقتباس را تغییر شکل یا قالبی تازه بخشیدن به یک اثر برای انطباق با قالب/فرم یا ژانری جدید می‌داند. اقتباس لزوماً به معنی تغییر قالب/فرم یا ژانر نیست؛ مثلاً رمان دشمن⁸ (1986) ج.ام. کوتسیه⁹، رمان نویس معاصر اهل آفریقای جنوبی، برداشت تازه‌ای از رمان *رابینسن کروزوئه*¹⁰ (1719)، نوشته دانیل دیفو¹¹ است و با اینکه ژانر آن عوض نشده بازهم اقتباس محسوب می‌شود. فیلم *رکس اینگرام*¹² درباره جنگ جهانی اول، *چهار اسب سوار مکاشفات*¹³، را ونسنت مینلی¹⁴ در سال 1961 دوباره‌سازی کرد، و جنگ جهانی دوم را جایگزین آن کرد، اما هردوی آن‌ها فیلم بودند. برداشت‌های تازه مسلماً در زمره اقتباس قرار می‌گیرند؛ زیرا در اقتباس تغییر یا تغییرات انجام شده در زمینه یا بافت مهم است، نه تغییر قالب یا ژانر. بنابراین، اقتباس لزوماً شامل تغییر رسانه (قالب یا ژانر) یا تغییر شیوه درگیری نمی‌شود. اثر اقتباسی، اثری مستقل و مجزاست که همراه با تغییر است نه تقلید خام و صرف. آنچه حائز اهمیت است این است که اثر اقتباسی نسبت به اثر اصلی در درجه دوم اهمیت قرار ندارد. (هاچن، 2006: 170). رادی خود معتقد است که «کار هنر در همین جاست، نویسنده الگوپردازی نمی‌کند، که در آن صورت می‌شود عکاسی. نویسنده تیپ‌هایی را که می‌بیند با تراوش ذهنی خود می‌آمیزد و آدم جدیدی خلق می‌کند که دیگر تو او را نمی‌شناسی.» (به نقل از طالبی، 1382: 30).

4- پیشنهاد

پژوهش‌ها و مقالات زیادی آثار رادی و ایسن را بررسی کرده‌اند ولی این پژوهش‌ها اغلب بر یکی از این نمایشنامه نویس‌ها و یا بررسی تطبیقی آثار دیگر نویسندگان صورت گرفته است. پژوهش‌های زیر در این زمره قرار می‌گیرند: هروی (1371-1370) به بررسی رئالیسم در



نمایشنامه‌های اکبر رادی می‌پردازد و جالب است که رادی خود استاد راهنمای وی بوده است. اوستادی (1373) به بررسی پیدایش رئالیسم و بررسی رگه‌های رئالیسم در نمایشنامه‌های اکبر رادی می‌پردازد. وی عناصری چون موضوع، شخصیت‌پردازی، دیالوگ، ساختار و آرمان‌گرایی را مورد بررسی قرار می‌دهد. عظیمی (1375-1374) به «بررسی اجمالی نمایشنامه‌های اکبر رادی» می‌پردازد و بر این باور است که واقع‌گرایی بومی در آثار او هویداست. براتلو (1384 - 1383) در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بازتاب رویدادهای اجتماعی در آثار اکبر رادی» به بررسی درون‌مایه‌های اجتماعی، تعارضات طبقاتی، سنت و تجدد پرداخته است. قادری سهی (1385) در «روشنگری در بوته آزمایش: نگاهی به نمایشنامه دشمن مردم» دوگانگی‌های دکتر استوکمان را نشان می‌دهد و فاصله بین شعارهای آرمانخواهانه او و واقعیت رفتاری‌اش را آشکار می‌کند. رضایی (1386) شرایط سیاسی و اجتماع دوران رادی را بررسی کرده است و ماندگاری آثار وی را به نگاهی دراماتیک و واقع‌گرایانه نسبت می‌دهد. زاهدی (1387) در پژوهشی با عنوان اکبر رادی و ایسن تأکید می‌کند که این دو نمایشنامه نویس ارتباط بین مخاطب و فضاهای دیداری و غیر دیداری را از طریق اشارات متنی فراهم می‌آورند. آنها شخصیت‌هایی را در آثارشان عرضه می‌کنند که فشار و سلطه رو به تزاید نظام اجتماعی سنتی را بر نمی‌تابند و به طغیان و سرکشی روی می‌آورند. شریف نسب و رون (1390) نمایشنامه‌های دهه‌های چهل و پنجاه اکبر رادی را به صورت ساختاری تحلیل می‌کنند. حسن‌لی و حقیقی (1390) به بررسی نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو «زن» در نمایشنامه «از پشت شیشه‌ها» می‌پردازند. سلامی و پیداد (1393) «مرگ در پاییز» رادی را با «اتریش علیا»ی کسافرکروتس به صورت تطبیقی بررسی می‌کنند. در میان این پژوهش‌ها، پژوهش زاهدی (1387) با پژوهش حاضر قرابت نسبی دارند؛ زاهدی بیشتر بر فضاهای دیداری و غیردیداری دو اثری که برگزیده است، متمرکز شده است و پژوهش حاضر شخصیت‌های دو نمایشنامه‌ی مورد نظر را دوبه دو مورد بررسی تطبیقی قرار می‌دهد و علاوه بر بررسی تطبیقی موضوع و تم این دو نمایشنامه سعی کرده است که به تفاوت‌های این دو اثر نیز پرداخته شود.

4- بحث و بررسی

در دشمن مردم دکتر استوکمان، سلامت سردمداران و حاکمان شهر را با استفاده از استعاره‌ی حمام‌های ناسالم عمومی شهر نشان می‌دهد. ایسن شکست ایده‌آلیسم دکتر استوکمان را در برابر عملگرایی برادرش به تصویر می‌کشد. پیتر استوکمان به نمایندگی از حاکمان و قدرتمندان شهر طوری وانمود می‌کند که هیچ علاقه و منفعت شخصی ندارد و منافع عمومی را بر منافع شخصی مقدم می‌شمارد. ایسن همشهری‌های دکتر استوکمان را نیز تباه‌شده به تصویر می‌کشد؛ چرا که بین تهدیدات بهداشتی ناشی از آب آلوده حمام‌ها و منافع مادی، منافع مادی را انتخاب می‌کنند. وابستگی معیشتی مردم به حمام‌ها و نیز نیاز روزنامه «پیک مردم» به حمایت‌های مالی اعضای شورای شهر، باعث شده است که مردم چشم خویش را بر حقایق ببندند و به ابزاری در دست حاکمان برای نیل به اهدافشان تبدیل شوند. نمایشنامه بر راه‌هایی تمرکز می‌کند که چگونه فردی توسط جامعه‌ای که سعی دارد به آن کمک کند، طرد می‌شود و از این راه ایسن نه فقط محافظه‌کاری و سودجویی سیاستمداران را برملا می‌کند بلکه طعنه‌ای هم به زادگاهش نوژ می‌زند که همیشه پشت او را خالی کرده است. نمایشنامه *افول* اکبر رادی نیز به دوران اریاب - رعیتی برمی‌گردد که در آن اربابان و ملاکان بر روستائیان و کشاورزان حکمرانی می‌کردند. مردم روستا از کار بر زمین‌های ملاکان ارتزاق می‌کردند و درآمدشان برای طول سال کافی نبود، به همین دلیل آنان از اریاب قرض می‌گرفتند تا در آخر تابستان تسویه کنند. به این صورت آنان همواره مقروض درگاه اریاب بودند و برای تأدیه این بدهی از یک سو و ترس اخراج از روستا از سوی دیگر حاضر بودند همه اوامر اریاب را تبعیت کنند. اربابان کشاورزان را از هر چیزی که می‌توانست زمینه ساز قدرت و نفوذ باشد، برحذر و محروم می‌داشتند.

4-1- شخصیت‌ها و موضوع:

دو نمایشنامه *افول* و دشمن مردم دارای شخصیت‌ها و موضوعات مشابه هستند که در ادامه مورد بحث قرار می‌گیرد:



4-1-1- جهانگیر و دکتر استوکمان و شکست آنان در اثر اصرار بر عقاید و ایده‌آل‌های خود

جهانگیر معراج مهندس کشاورزی است که بعد از ورود به نارستان با دختر یکی از مالکین آنجا به نام مرسده ازدواج می‌کند. او در پی ساختن مدرسه‌ای است که وضعیت فرهنگی مردم را بهبود ببخشد، اما به دلیل مشغله زیادی که ساخت این مدرسه برایش به وجود آورده، رابطه‌اش با مرسده به سردی گراییده است؛ او به همسرش اعلام می‌کند که «ما به چند وقتی نباید به فکر خودمون باشیم.» (149) «هیچی نباید برای ما وجود داشته باشه؛ حتی به ذره خوشبختی» (152). به عبارتی وی زندگی زناشویی و خوشبختی خود را فدای هدفش کرده است. او که سردمدار حرکتی متجددانه و نوخواهانه است با «گیله‌مردها [که] بیشتر از این جهت به زن‌های خودشون نزدیک میشن که هفت سال دیگه محصول رختخواب‌شونو به عنوان به عامل تولید بفرستن مزرعه» (افول، پرده دوم، 167) فرق دارد و هنوز فرزندی ندارد. او هدف خود را اینطور بیان می‌کند «من می‌خوام عصمت این زمینو به‌اش پس بدم» تا شاید اونایی که از پشت ما می‌آن، شاید اونا بتونن اولین سنگو رو تلّ «نارستان» بذارن، و از ما به عنوان مردمی که به وقتی بوده‌یم و ورای خور و خواب و عیش و عشرت دو سه قطره هم عرق ریخته‌یم، به نیکی یاد کنن».

ساخت این مدرسه به مذاق مالکین آنجا که نان خود را در بی‌سوادی مردم و در بهره‌کشی از آنان می‌بینند، خوش نمی‌آید زیرا «اون مدرسه به پایگاه ضد مالکیت» (168). کسمایی (مالک بزرگ نارستان «که حتی به نزدیک‌ترین کسان خودش خنجر می‌زنه» (149) به وی اخطار می‌دهد که دست از این کار بردارد. حتی پدرزنش هم وی را از این کار برحذر می‌دارد؛ چرا که مردم آن آبادی: «سال‌هاس که اجدادشون تو «نارستان» زندگی کردن. برنج کاشتن و عزا گرفتن و بچه درس کردن. اونام خیال دارن همین کارو بکنن ...». او به مهندس معراج هشدار می‌دهد که «این زندگی اوناس؛ احدی هم نمی‌تونه این قاعده رو به‌هم بزنه». ... «بذار دُرس حالیت کنم: این به تیکه جا رو می‌گن «نارستان». این‌جا از تو گنده‌تراش خیلیا اومدن و زه زدن، آرزوهاشونم قاطی خیلی چیزا گذاشتن زیر سنگ و رفتن. اما تو عین خیالت نیس. آخه تو چه می‌شناسی کسمایی رو؟ اون ده‌تای من و تو رو می‌بره لب آب و تشنه برمی‌گردونه.»

کسمایی برای مقابله با مهندس جهانگیر معراج تکیه‌ای برپا می‌کند. عماد به جهانگیر اطلاع می‌دهد که حاجی میر، یکی از طرفداران و نان‌خوران کسمایی، در تکیه گفته است که: «آقایون مدرسه وا می‌کنن که تکیه رو ببندن.» و بدینوسیله مردم را علیه وی می‌شورانند. مردم به خانه جهانگیر هجوم می‌آورند و انواع فحش و بد و بیراه‌ها را نثار او می‌کنند و حتی عده‌ای می‌گویند وی را سنگسار کنند و عده‌ای می‌گویند باید خون ریخته شود. جهانگیر سعی می‌کند مردم را آرام کند، اما بی‌فایده است، دیگر مدرسه‌ای وجود ندارد. سرانجام اذعان می‌کند که «من، من شکست نخورده‌م، من نابود شده‌م».

دکتر استوکمان شهر محل زندگی خود را در «قیاس با خیلی جاهای دیگر شهر» می‌داند اما معتقد است در آنجا «خیلی چیزهای دیگر هست که می‌شود برایشان کار کرد و زحمت کشید». او سال‌های زیادی در تبعید بوده و اکنون که به موطن خویش برگشته است، دوست دارد «با جوان‌ها، با آدم‌های شاد و سرزنده، جسور و فعال، با آدم‌های آزاد فکر» باشد. اما از نظر برادرش که شهردار شهر است او فردی است که دوست دارد کارها را دست‌خودش بگیرد و به سلیقه‌ی خودش عمل کند که این غیرقابل قبول است. از نظر شهردار «هر فردی باید خودش را تابع جامعه یا ... تابع مقاماتی بداند که وظیفه‌شان حفظ و حراست از مصالح عمومی است».

دکتر استوکمان **حمام‌های** شهر را «مرده شور خانه‌ی بزرگ شده، صادرکننده سم و کثافت و آلودگی و تهدیدی جدی و خطرناک علیه سلامت جامعه» می‌داند. او بر این باور است که نه تنها لوله‌های اصلی آب، بلکه زمینهای حاشیه آن هم آلوده است. آزمایشگاه نظر دکتر استوکمان را تأیید می‌کند و او بر این باور است که شهردار «باید ممنون باشد که یک همچو حقیقت مهمی آشکار شده». اما شهردار **نوشته‌ی ارسالی وی** را «عیناً مسترد» و به وی اعلام می‌کند که شرطی که اعمال اصلاحات «متضمن هزینه‌های نامعقول» نباشد «اصلاحاتی به عمل بیاورد». اما دکتر استوکمان این را «کلاه‌برداری، حقه‌بازی، مردم‌فریبی، جنایت تمام عیار علیه مردم و علیه کل جامعه» می‌داند. او بر این باور است که «هر کس هر فکر نویی دارد موظف است فکرش را با همه مردم در میان بگذارد» و در نتیجه سعی می‌کند مردم را از جریان آلودگی حمام‌ها خبردار کند، ولی شهردار به وی اعلام می‌کند که



«مردم به افکار تو احتیاجی ندارند. همان افکار آبا و اجدادی که تا حالا داشته‌اند برای هفت پشتشان کافی است»؛ همچنین وی را به افشای اسرار دولتی متهم می‌کند. لذا برای اجتناب از شایعات و در نتیجه مجازات احتمالی به وی توصیه می‌کند که «رسماً و علناً این شایعات را تکذیب» کند که با استنکاف دکتر استوکمان مواجه می‌شود. شهردار حمام‌های شهر را «تنها منبع درآمد این شهر» می‌داند و فکر می‌کند که برادرش در حال نابود کردن آن‌هاست، اما دکتر استوکمان این منبع را آلوده می‌داند و نمی‌خواهد «شهر با فروش کثافت و بیماری پول دریاورد» و نیز «این ثروت کذایی بر پایه دروغ و فریب استوار بشود». او باور دارد که «تمام منابع معنوی و اخلاقی ما آلوده است و نظام اجتماعی ما روی منجلابی از ریا و نیرنگ ساخته شده است». این جاست که شهردار، برادر خویش را به خاطر «نسبت‌های زشت و کثیف به موطن آبا و اجدادی اش «دشمن جامعه» می‌نامد.

بعد از اینکه دغل دوستان، هاوستاد و آسلاکسون و ... از دکتر استوکمان حمایت می‌کنند و وی این حالت را بر خود مشتبه می‌کند که مردم نیز با وی هستند و فردا انقلابی به رهبری وی انجام خواهد شد و مردم وی را رهبر و ناجی خود قلمداد می‌کنند، لذا بر این اساس با برادر خود، شهردار، این گونه گفتگو می‌کند:

می‌خواهم با اردنگی از اداره بیرون رفت بیندازم! من تو را از تمام سمت‌هایی که داری خلع می‌کنم. فکر می‌کنی نمی‌توانم؟ کور خوانده‌ای، پیترا! قدرت شکست‌ناپذیر انقلاب طرف من است - قدرت مردم بیدار شده! همین هاوستاد و بیلینگ در «پیک مردم» توفان می‌کنند.

دکتر استوکمان پس از آن که از یک سو خیانت دوستانش را می‌بیند و از سوی دیگر قدرت مردم بیدار شده را در کنار خود نمی‌بیند، به این باور می‌رسد که «خطرناک‌ترین دشمنان حقیقت و آزادی اکثریت جامعه است! بلکه! همان اکثریت قاطع، اکثریت آزادیخواه، اکثریت کوفتی! از این باید ترسید! از این!» ... «من می‌گویم اکثریت هیچ‌وقت حق ندارد! هیچ‌وقت! این هم یکی از آن نیرنگ‌های اجتماعی است که انسان‌های آزاده و روشنفکر موظفند با آن دریفتند ... در همه جای دنیا اکثریت وحشتناک با نفهم‌هاست! ...

بدبختانه، فعلاً قدرت دست اکثریت است، اما حق با اکثریت نیست! حق با آدم‌هایی مثل من است با معدودی آدم منزوی شده مثل من! حق همیشه با اقلیت است!»
 پس از سخنرانی درگردهمایی که برای شنیدن سخنان دکتر استوکمان در خانه کاپیتان هورستر برپا شد، مردم به تشویق شهردار، و دغل دوستان دکتر استوکمان وی را «دشمن مردم» نامیده و به سوی او هجوم برده و شروع به سنگ‌پرانی به وی و خانواده‌اش کردند. به دنبال این حادثه، صاحبخانه از دکتر می‌خواهد خانه‌اش را تخلیه کند. دخترش، پترا، را از مدرسه اخراج می‌کنند و بانیان آن در نامه اخراج وی حتی جرئت نمی‌کنند اسمشان را پای نامه‌شان بگذارند. دکتر استوکمان که قبلاً می‌خواست شهردار را از پست و مقام‌هایش برکنار کند و با اردنگی به پایین پرت کند اکنون از طریق وی خبردار می‌شود که سمتش را در حمام‌های شهر از دست داده و نیز دیگر قادر به طبابت در شهر نیست و حتی به وی پیشنهاد می‌کند که برای مدتی از شهر نیز برود.

در هر دو نمایشنامه درنبرد میان روشنفکران و قدرتمندان، روشنفکران شکست می‌خورند. در این میان شکست جهانگیر وحشتناکتر است چون او خود را نه تنها شکست خورده بلکه نابود شده می‌داند، اما دکتر استوکمان این شکست را نمی‌پذیرد: «اگر تمام دنیا زیر و زبر بشود، من گردن به یوغ بندگی نمی‌دهم»؛ وی مصمم است که خودش به فرزندانش درس بدهد تا از آنها «دو مرد آزاده و آزادی‌پرست» بسازد؛ از نظر او تنهایی نشانه شکست نیست بلکه به این باور می‌رسد که اگر کسی بتواند تنها روی پای خود بایستد قوی‌ترین انسان دنیاست.

2-1-4- کسمایی و عماد، پیتر استوکمان و مخالفت آنان با هر نوع تغییر در مردم

مالکین نارستان با ساخت مدرسه که «پایگاه ضدمالکیت» است شدیداً مخالفت می‌کنند و به جهانگیر هشدار می‌دهند که کاری به افکار عمومی نداشته باشد، اما او دست‌بردار نیست و بر خواسته خود اصرار دارد؛ او به دوستانی اعتماد می‌کند که در آخر هیچ‌کدام با وی نمی‌مانند و حتی سند واگذاری زمینی که مدرسه در آن هست را یکی از دوستانش برای عماد می‌نویسد. برای مقابله با مدرسه، کسمایی تکیه راه‌اندازی می‌کند و «اگر کسی نُطق بکشد، کومه‌هاش به آتش کشیده می‌شود» (223). کسمایی برای اینکه میخ آخر را به تابوت جهانگیر و آرمان‌هایش



بگوید، به صورت عمومی اعلام می‌کند که املاک عماد فسخامی (پدر زن جهانگیر) را خریده است و مهمتر اینکه سندش به «خط یکی از افراد مؤثریه که در بنای مدرسه همکاری نزدیکی داشته». (افول، پرده پنجم: 250). به عبارتی او مالک همه نارس‌هاست و دیگر مدرسه‌ای بدون اجازه وی ساخته نمی‌شود. او به صورت عمومی اعلام می‌کند که «ما شرارت و هرج و مرج و عوام‌فریبی رو تحمل نمی‌کنیم. ما به جاه طلب‌ها و شهرت طلب‌ها اجازه نمی‌دیم که از حسن نیت و سادگی شما سوء استفاده کنن؛ بنابراین ... این‌جا تکلیف همه روشن». او تکلیف همگان را روشن می‌سازد و مردم را برضد جهانگیر تشویق می‌کند و مردم به خانه وی یورش می‌برند و جهانگیر که خود را در مقابل مردم می‌بیند سعی می‌کند آنها را آرام کند، اما مردم آرام نمی‌شوند. سرانجام تمامی دوستان و نزدیکانش وی را ترک می‌کنند جز همسرش که وی را دعوت به آرام بودن می‌کند. کسمایی و عماد نه تنها جهانگیر را شکست می‌دهند، بلکه وی را نابود می‌کنند.

پیتر استوکمان معتقد است که حمام‌های آب معدنی شهر «بار بزرگی رو از روی دوش طبقات مرفه برداشته. چون مالیاتی که بابت مدد معاش فقرا می‌دادند، کاهش پیدا کرده و ... قطعاً بیشتر از این کاهش پیدا می‌کند». شهردار، همانند عماد و کسمایی، به دکتر استوکمان می‌گوید که «مردم به افکار تو احتیاجی ندارند. همان افکار آبا و اجدادی که تا حالا داشته اند برای هفت پشتشان کافی است»، حتی وی را متهم به افشای اسرار دولتی می‌کند. اما دکتر استوکمان نیز مانند جهانگیر تسلیم نمی‌شود و بر موضع خود پافشاری می‌کند و آب‌ها را آلوده می‌داند و نمی‌خواهد «شهر با فروش کثافت و بیماری پول دریاورد؟» و نیز «این ثروت کذایی بر پایه دروغ و فریب استوار بشود؟».

در هردو نمایشنامه قدرتمندان، جریان روشنفکری را شکست می‌دهند؛ با این تفاوت که در نمایشنامه رادی با اقرار به شکست جهانگیر، این جریان به پایان می‌رسد ولی در نمایشنامه ایسن این جریان هرچند در ظاهر شکست می‌خورد اما از سوی دکتر استوکمان ادامه می‌یابد.

4_1_3 دغل دوستان آفتاب پرست و خیانت آنان به جریان روشنفکری

تقی میلانی، مدیر مدرسه، در *افول*، آسلاکسون و هاوستاد در دشمن مردم، شخصیت‌هایی هستند که در قامت دوست ظاهر می‌شوند اما توزرد از آب در می‌آیند و به قهرمان‌های نمایشنامه‌ها خیانت می‌کنند. این خیانت از این جهت برای شخصیت‌های اصلی دردناک است که نه از جانب مخالفین بلکه از جانب دوستان روی می‌دهد. میلانی درقبال برگرداندن دفترخاطرانش که به‌دست عماد افتاده بود، سند واگذاری تمام اموال و املاک عماد به کسمایی را می‌نویسد و بدین‌وسیله موجبات شکست و فروریختن آمال و آرزوهای جهانگیر را فراهم می‌سازد. این درحالی است که وی از نزدیکان جهانگیر بود. میلانی در آخر خودکشی می‌کند.

هاوستاد روزنامه «پیک مردم» را با هدف در افتادن با «دار و دسته مرتجعین مستبد و خیره-سر که تمام قدرت را قبضه کرده‌اند» راه‌اندازی می‌کند. او معتقد است «حقیقت بالا تر از هر چیز دیگر است» و با افشای حقایق خود را «مقابل وجدان خود ... رو سفید» می‌داند، اما خیلی زود حقیقت را نادیده می‌گیرد و به آغوش صاحبان قدرت برمی‌گردد و به دکتر استوکمان می‌گوید: من نمی‌توانم از شما پشتیبانی کنم. و درباره مقاله‌اش می‌گوید «من چاپش نمی‌کنم، دکتر. نه می‌توانم، نه می‌کنم، و نه جرئتش را دارم». او حتی از چاپ آن به هزینه دکتر استوکمان هم اجتناب می‌کند. او وقاحت را به انتهای آن می‌رساند و دکتر استوکمان را به وارونه جلوه دادن حقایق متهم می‌کند و در جریان سخنرانی دکتر استوکمان بلندتر از همه فریاد می‌کشد «کسی که با این صراحت خواستار نابودی جامعه باشد، بی‌تردید دشمن جامعه است».

آسلاکسن، رئیس اتحادیه مالکان مستغلات، در آغاز دکتر استوکمان را دوست واقعی شهر و دوست مردم می‌داند و حتی پیشنهاد می‌کند که «تظاهرات کوچکی» با «رعایت نهایت اعتدال و احتیاط» ترتیب دهد و قول می‌دهد حمایت همه جانبه کاسب‌ها از دکتر استوکمان را تضمین کند: «ما کاسبها مثل کوه پشت سرتان ایستاده‌ایم. هر اتفاقی بیفتد، اکثریت قاطع مردم پشت سر شماست». اما همین کوه چیزی بیش از کاه نبود. با آمدن شهردار به دفتر روزنامه و پس از شنیدن سخنان و هشدارهای وی، آسلاکسون سخنان دکتر را «یک مشت حرف پوچ و بی‌معنی» می‌نامد و به دکتر استوکمان که خواهان چاپ مقاله به هزینه خودش است می‌گوید: «دکتر اگر هم‌وزن این نوشته طلا کف دست من بگذارید، محال است نوشته شما



را چاپ کنم. جرئتش را ندارم. افکار عمومی این اجازه را به من نمی‌دهد». در جریان سخنرانی نهایی دکتر استوکمان، این آسلاکسن است که وقیحانه پیشنهاد می‌کند که با امضای قطعنامه‌ای دکتر توماس استوکمان را دشمن مردم بنامند.

4-1-4- مرسده و خانم استوکمان و همراهی همیشگی آنان با همسرانشان

مرسده، دختر عماد فشخامی، با مهندس جهانگیر معراجی ازدواج می‌کند که به قول عماد «یه دونه شلوار پاش بود و والسلاام، دیگه هیچی! - داماد سرخونه!» همانطوری که عماد می‌گوید جهانگیر «مرسده رو دم پنجره کاشته رفته اونجا داره با زمینای [او] لاس می‌زنه». (افول، پرده اول، 145). با گذشت سه سال از ازدواج‌شان بچه ندارند و این دلیلی است بر سردی روابط آنها که ناشی از مشغله بسیار زیاد جهانگیر است. اما مرسده که زنی وفادار و مصمم به پشتیبانی از شوهرش است، می‌گوید: «من به همینش راضیم» و برای ساکت کردن دیگران حاضر است تظاهر کند. مرسده در دفاع از شوهرش حتی با پدر و خواهرش نیز بگومگو می‌کند. در هر حال و در هر جا پشتیبانی قابل اتکا برای جهانگیر به حساب می‌آید و در آخر نمایشنامه نیز شوهرش را دلداری می‌دهد «حالا که نمی‌تونی کاری بکنی، چشماتوهم بذار، گوشاتو بگیر. تو همه‌ش یه تکه زمین از دست دادی جهان؛ ولی ... من! تو هیچ منو دیده‌ی؟». او که از درون شکسته است هنوز خود مأمنی امن برای جهانگیر است و حتی شوهرش را در شکست کامل باشکوه می‌داند و معتقد است که «شکست مردو باشکوه می‌کنه». از نظر دولت آبادی او «صبور و بردبار، قانع و پذیرای عقاید شوی خود» است (به نقل از طالبی، 1382: 314)؛ مرسده نخستین کسی است که به جهانگیر اعتماد می‌کند و «پایه‌های این اعتماد نه بر همفکری بلکه بر عشق استوار است» (مجبایی، به نقل از طالبی، 324).

خانم استوکمان که از نظر شهردار «تنها آدم معقول ... خانه» است، اولین کسی است که شوهرش را از خطرات احتمالی اقدامش آگاه می‌کند «کارت را از دست می‌دهی ... خانواده‌ات چه، توماس؟ خانه زندگیت چه؟ در قبال ما هم به وظایف عمل می‌کنی؟ ... اگر تو بخوای با اینها در بیفتی، وای از آن سعادت که ما خواهیم داشت! دیگر نه وسیله امرار معاش خواهیم داشت و نه درآمد مرتبی. دوباره مثل سابق می‌افتی به بی‌پولی و بی-

کاری. بسمان نبود آن همه فقر و نداری؟ آن روزها را یادت بیار، توماس پس به عواقبش فکر کن.» اما دکتر استوکمان تسلیم نمی‌شود و می‌گوید «اگر تمام دنیا زیر و زبر شود، من گردن به یوغ بندگی نمی‌دهم». علی‌رغم اینکه دوستان دروغین، هاوستاد و آسلاکسن، دکتر استوکمان را رها می‌کنند و به صاحبان قدرت می‌گرایند، خانم استوکمان، مانند مرسده، همواره در کنار شوهرش می‌ماند و او را دلداری می‌دهد؛ صحبت نهایی آن‌ها جالب توجه است: دکتر استوکمان: مردهای این شهر مرد نیستند، همه از دم پیرزن‌اند. خانم استوکمان پس من به آنها نشان می‌دهم که - دست‌کم یک پیرزن پیدا می‌شود که مرد باشد. من یکی طرف تو هستم، توماس.

4-1-5. عامه مردم و آلت دست بودن آنان

در نمایشنامه *افول*، کسمایی از مردم به عنوان ابزاری برای دستیابی به اهداف خود، بویژه از اعتقادات مذهبی آنان برای این منظور استفاده می‌کند. او با خرید زمین‌های عماد فسخامی و راه‌اندازی تکیه کسمایی و هشدار به مردم مبنی بر احتمال بستن تکیه از سوی روشنفکران، مردم را به خروش درمی‌آورد تا به خانه جهانگیر سرازیر شوند. در نمایشنامه دشمن مردم، پیتر استوکمان، هاوستاد، و مهمتر از این‌ها، آسلاکسون به دکتر استوکمان اتهام خیانت به سرزمین مادری می‌زنند و او را دشمن مردم نامیده، با سوء استفاده از احساسات مردم آن‌ها را ترغیب می‌کنند تا به سوی دکتر استوکمان و خانه‌اش هجوم ببرند.

4-2. تفاوت‌های دو اثر

در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی پرداختن به تفاوت‌های دو اثر نیز از اهمیت زیادی برخوردار است. اکبر رادی برای اینکه نمایشنامه *افول* خود را از اتهام تقلید صرف از نمایشنامه دشمن مردم اثر هنریک ایبسن مبری کند، تفاوت‌هایی را پدید آورده است که در اینجا به آن‌ها پرداخته می‌شود:

4-2-1. قهرمان نمایشنامه‌ها



دکتر استوکمان اهل همان شهر کوچک است و تمامی مشکلات شهرش را می‌شناسد. او شخصیتی ریشه دار است و شهروند همان شهر است و لذا دردآشنای آنجاست. اما جهانگیر وصله‌ای نجسپ است به نارستان. او به واسطه ازدواجش با دختر عماد فشخامی در آنجا ظاهر شده است و جایگاهی در میان مردمان آنجا ندارد؛ دیدگاه‌های تجددخواهانه‌ی وی نیز همچون خودش به مذاق دیگران خوش نمی‌آید و وصله‌ای ناجور محسوب می‌شود. ایسن شخصیت قهرمان خود را بسیار راسخ می‌آفریند اما رادی شخصیت جهانگیر را با توجه به فشار و شدت بسیار زیاد نیروهای محیطی و فرامحیطی به گونه‌ای می‌آفریند که تاب تحمل سختی‌ها را ندارد و در آخر در هم می‌شکند. ایسن تصویری از قویترین انسان دنیا به واسطه-ی تنها ایستادن بر پای خود را به خواننده ارائه می‌کند، ولی رادی جهانگیر را در پی کسب اعتماد مردم به تصویر می‌کشد؛ چون به گفته خودش «من بدون او نا کسی نیستم». در واقع رادی وی را به واقعیت نزدیکتر کرده است و او را آنقدر قوی نمی‌آفریند که به تنهایی بتواند در مقابل همه این فشارها دوام بیاورد.

2-2-4 خانواده

خانواده دکتر استوکمان در معنای واقعی آن تبلور یافته است: زن و شوهر و ثمره‌های ازدواجشان. همین ثمره‌ها در پشتیبانی از پدر کم نمی‌گذارند. پترا به متملقان پدر می‌تازد و پسرانش نیز از اینکه در محضر پدر آموزش ببینند خوشحال‌ترند. آنان در مورد درستی راه پدر به خود شک راه نمی‌دهند و در هر حال پشتیبان و همراه پدر هستند. اما رادی خانواده جهانگیر را به نوعی معیوب و فاقد فرزند به تصویر می‌کشد. عماد خانواده جهانگیر را فاقد «اون ملاطی» می‌داند که برای استحکام «رابطه قلابی» آنها لازم است. برای همین از دخترش می‌پرسد: «کجاس؟ بچه‌ت کو؟ اون تو رو دم پنجره کاشته». (افول، پرده اول، 145). در اینجا رادی تا جایی که توانسته است این تقابل را برجسته کرده تا نشان دهد قهرمان وی از پایگاه خانوادگی مستحکمی برخوردار نیست که در مراحل سخت پشتیبان وی باشند؛ او را در خانواده یاور و پشتیبانی نیست، چون به همسرش عشق نورزیده است تا ثمره ازدواجشان به مانند دکتر استوکمان در روزهای سختی و نومییدی پناه‌بخش وی باشند. برای همین است که در

تضاد میان واقعیت و ایده‌آل، قهرمان ایسن به ایده‌آل خود پایبند است و بر ادامه آن در کنار خانواده خود تأکید می‌کند؛ رادی قهرمانش را در این تضاد مجبور به قبول شکست می‌کند تا بر انزوا، تنهایی و بیچارگی قهرمانش بیافزاید و به نوعی وی را هم قابل ترحم و هم قابل سرزنش کند.

3-2-4- فضا

اکبر رادی فضا و اتمسفر نمایشنامه را نیز رنگ و بوی محلی و بومی داده است. صدای طبل و سنج و فریادهای مذهبی از دور که همواره در طول نمایشنامه طنین انداز می‌شود بر بار معنایی آن از این جهت می‌افزاید که مردم نارستان را مردمی مذهبی نشان می‌دهد که پای ثابت تکیه و مراسمات مذهبی هستند، اما همین تکیه‌ها هم با هزینه همان مالکینی برپا می‌شود که از مذهب نیز برای دستیابی به اهداف خود چشم نمی‌پوشند. رادی از این امر هم در راستای بومی سازی اثر خویش استفاده کرده است.

5- نتیجه‌گیری

با بررسی تطبیقی دو اثر نمایشی *افول* و *دشمن مردم* مشاهده شد که این آثار از نظر شخصیت‌پردازی و تیپ شخصیت‌های برگزیده و نیز از لحاظ موضوع شباهت‌های زیادی با هم دارند. رادی دکتر استوکمان را در قامت جهانگیر آفریده است و هر دو به مبارزه با افراد قدرتمند اجتماع بر می‌آیند. در هر دو اثر شخصیت‌هایی وجود دارند که اصحاب باد به حساب می‌آیند و بسته به موقعیت تغییر جهت می‌دهند. تقی میلانی در *افول* و آسلاکسن و هاوستاد در *دشمن مردم* نمونه‌هایی از این دست‌اند. شخصیت خانم استوکمان در *مرسده* متبلور شده است و این دو شخصیت همپوشانی کاملی با هم دارند. افراد زر و زور در *افول* در هیأت مالکین و در *دشمن مردم* در هیأت شهردار ظاهر می‌شوند، اما وقایع هر دو نمایشنامه حول محور مخالفت با جریان‌ات روشنفکری که ممکن است عوام الناس را بر ضد منافع مالکین و اصحاب قدرتمند بشوراند، می‌چرخد. در هر دو آن‌ها مردم به ابزاری در دست افراد قدرتمند تبدیل شده‌اند و در راستای اهداف آن‌ها قدم برمی‌دارند. در کنار این شباهت‌ها دو اثر تفاوت‌هایی هم



با هم دارند: رادی نمایشنامه خود را منطبق با مکان و زمان مورد نظر خود خلق می‌کند و اثری بومی با رنگ و بوی مذهبی می‌آفریند. فضای نمایشنامه را با افزودن صدای سنج و آوازهای مذهبی از دور به فضایی آشنا برای بیننده و خواننده تبدیل می‌کند. ایسن تصویری از قهرمانی واقعی را به واسطه‌ی تنها ایستادن بر پای خود به خواننده ارائه می‌کند، ولی رادی قهرمان خود را آنقدر قوی نمی‌آفریند که به تنهایی بتواند در مقابل همه بایستد. ایسن خانواده‌ای دکتر استوکمان را کامل (زن و شوهر و ثمره‌های ازدواجشان) می‌آفریند و فرزندانش در مورد درستی راه پدر به خود شک راه نمی‌دهند و در هر حال پشتیبان و همراه پدر هستند. اما قهرمان رادی از پایگاه خانوادگی مستحکمی برخوردار نیست؛ به همسرش عشق نورزیده است و ازدواجشان ثمره‌ای نداشته است تا در روزهای سخت پناه‌بخش وی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Francois Jost
2. A Doll's House
3. Ghosts
4. Francois Jost
5. *Introduction to Comparative Literature*
6. Linda Hutcheon
7. *A Theory of Adaptation*
8. *Foe*
9. J. M. Coetzee
10. *Robinson Crusoe*
11. Daniel Defoe
12. Rex Ingram
13. *Four Horsemen of the Apocalypse*
14. Vincente Minelli

منابع

- امیری، ملک ابراهیم. (1370). *بشنو از نی (مکالمات با اکبر رادی)*. رشت: هدایت.
- امیری، ملک ابراهیم. (1379). *مکالمات (گفت و گو با اکبر رادی)*. تهران: ویستار.
- انوشیروانی، علی‌رضا. (1389الف). *ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران*. نشریه ادبیات تطبیقی. 1/1، پیاپی 1. صص: 38-6.

- (1389 ب). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». ادبیات تطبیقی (ویژه نامه نامه فرهنگستان). د 1، ش 2 (پیاپی 2). صص 32-55.
- حسن‌لی، کاووس و شهین حقیقی (1390). نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو «زن» در نمایشنامه «از پشت شیشه‌ها». فصلنامه نقد ادبی. س. 4، ش 16. زمستان 1390. صص: 55-84.
- خلیج، منصور. (1381). *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*. تهران: اختران.
- زاهدی، فریندخت. (1387). «رادی و ایسن». *فصلنامه هنر*. 1، 1. صص: 46-56.
- زرین کوب، عبدالحسین. (1378). نقد ادبی. تهران: امیر کبیر.
- سلامی و پیداد (1393). بررسی تطبیقی دو اثر از اکبر رادی و کسافروتس. مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هشتم، شماره 32، زمستان 1393. صص: 33-7.
- سیگر، لیندا. (1374). *خلقی شخصیت‌های ماندگار*. ترجمه عباس اکبری. تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- شریف نسب، مریم و مهسا رون (1390). تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی (دهه‌های چهل و پنجاه). سال چهارم، شماره اول، بهار 1390، شماره پیاپی 11. صص: 41-64.
- طالبی، فرامرز. (1383). *شناختنامه رادی*. تهران: قطره.
- قادری سهی، بهزاد (1385). روشنگری در بوته آزمایش، نگاهی به نمایشنامه دشمن مردم. پژوهش زبان‌های خارجی، شماره 31، تابستان 1385.
- قیطاسی، سجاد و فاضل اسدی (1392). «بررسی تطبیقی صدای زن در نمایشنامه تاجر ونیزی از و. شکسپیر و اشعار جلیل صفریگی (با توجه به نظریه‌های ا. گرین بلات، آ. سین فیلد و پیرماشری)» در *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. دوره 1، شماره 2 (پیاپی 2).
- مقدادی، بهرام. (1381). ادبیات تطبیقی و نقش آن در گفتگوی تمدن‌ها. پژوهش زبان‌های خارجی، شماره 13، پاییز و زمستان 1381. صص. 129-149.
- میرصادقی، جمال. (1360). *ارکان داستان کوتاه در ادبیات داستانی*. تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.
- Jost, F. (1974). *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis: The Bobbs-Merril Company, Inc.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Translated by Leons Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Rivkin, J. and M. Ryan. (2008). *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Sanders, Julie. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.



- Cartmell, Deborah, and Whelehan, Imelda. (1999). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge.