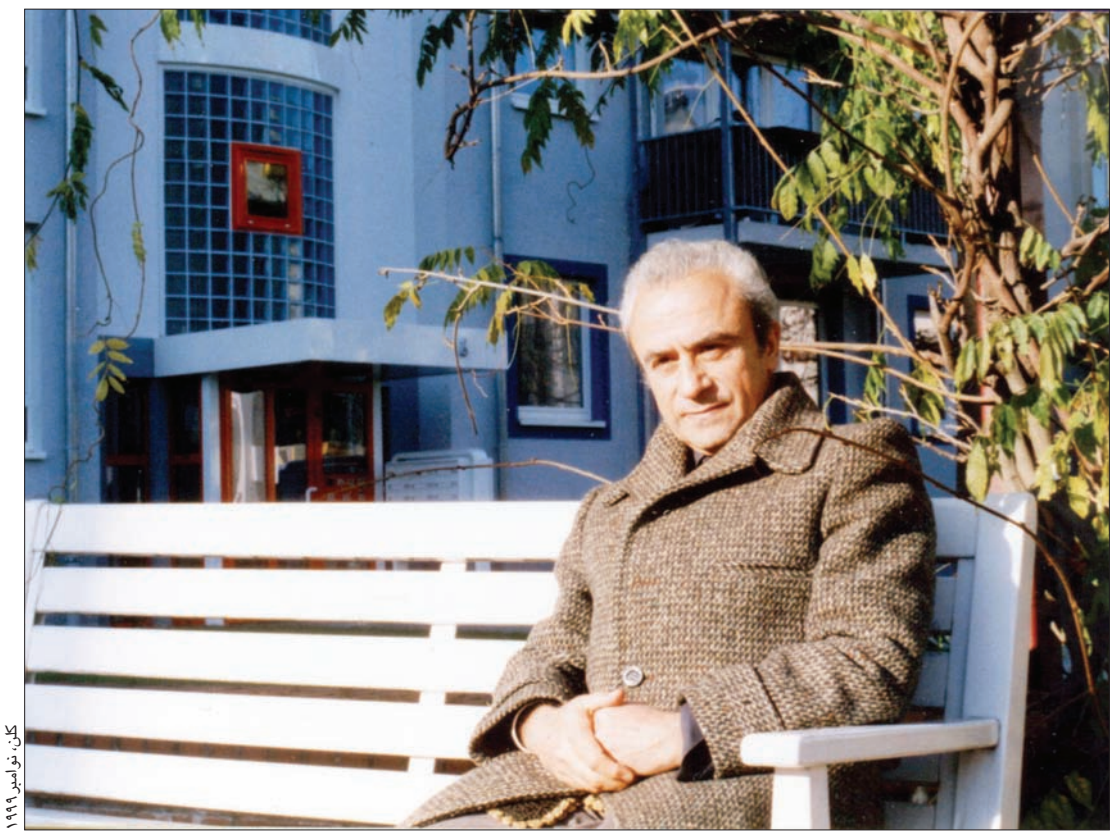
نگاهی به نمایشنامه «از پشت شیشه‌ها» نوشته اکبر رادی

رادی، باروز و ایدئولوژی توهم

حسین ذوقی



کلن، نوامبر ۱۹۹۹

«ژرژ پولتی[1] ناگهان همه چیز را فراموش و به همان سی و شش وضعیت قناعت کرد. او مهم‌ترین وضعیت نمایشی دوران مدرن را نادیده گرفت. او در یک طرح توطئه کارآگاهی متهم ردیف اول به شمار می‌رفت. هوش سرشار کارآگاهی مثل من و غور در دنیای ذهنی، مچ ژرژ پولتی را باز کرد. حتی دیگر دکتر بنوی[2] هم نمی‌توانست کاری برای پولتی انجام دهد: او مقصری نابخشودنی بود که به یکی از جذاب‌ترین و مهم‌ترین طرح توطئه‌های دراماتیک در دنیای مدرن توجه نکرد؛ توهم مولف.»

اول: حضور متوهم مولف

حضور مولف در متن به دلیل جذابیت و کارکرد بی‌نظیرش باعث شیفتگی و شیدایی مخاطبان و مولفان می‌شود. مولف در پی نمایانی خویش است و بی‌شمار فرصت به خود می‌دهد تا به اثبات خویش بپردازد. نمونه اینکه اتوبیوگرافی بی‌شمار است و پرمخاطب.

این حضور مولف در ادبیات نمایشی و دنیای درام نیز موجود است. البته گرایش به این جریان در کشورهایی که صاحب تئاتر نیستند انگار بیشتر رواج پیدا کرده است. حکم قطعی نیست که حالا اگر نمونه‌ای در یونان یا مصر پیدا شد این فرض مزخرف تفسیر شود اما در هیچ جای دنیا نمی‌توان به اندازه کشورهایی که سابقه حضور تئاتر در آنها به نسبت کوتاه‌تر است، نمایشنامه‌هایی پیدا کرد که مولف در آن شکل راوی دارد و در حال نگارش زندگی خود یا جریان زندگی در صحنه باشد. مولف بعد از حضور در متن به شیوه‌های متفاوتی خود را روایت می‌کند. یکی از شیوه‌هایی که تاکید در این متن بر آن است، وضعیتی است که نام آن را برای وجود یک کلمه قراردادی بین خودمان، توهم مولف می‌خوانیم. در این شکل، مولف به بیان توهمات و تصاویر ذهنی خویش می‌پردازد. تصاویر و توهماتی که کمتر بویی از واقعیت برده‌اند و بیشتر جنبه روان‌پریشانه مولف را بیان می‌کند. همان طور که اشاره شد حضور مولف هیچ گاه به صورت جدی وارد دنیای درام نشد و به ندرت می‌توان در نمایشنامه‌های بزرگ جهان نمونه‌ای یافت که مولف حضور خودش در متن را به رخ بکشد.

این اتفاق تنها در جاهایی بیشتر دیده می‌شود که نمایشنامه‌نویسی عمری بسیار کوتاه‌تر از ادبیات دارد و ادبیات تاثیر زیادی بر درام آن کشور داشته باشد. در ایران به همین دلیل نمایشنامه‌نویسی بسیار متاثر از ادبیات داستانی است. نمایشنامه‌نویسی در ایران بعد از حضور مدرنیسم در ادبیات آغاز می‌شود و اولین نمایشنامه‌نویسان جدی ما نیز تاثیر بسیار زیادی از ادبیات مدرن جهان گرفته‌اند. بالطبع بحث حضور مولف به عنوان یک مولفه ادبیات مدرن در چنین کشورهایی منجمله ایران به سرعت وارد ادبیات نمایشی می‌شود و از این زمان به بعد شاهد نمایشنامه‌هایی هستیم که نویسنده به عنوان شخص اول بازی است و در حال روایت و نگارش همان نمایش است. این مولفه در شکل نمایشنامه‌نویسی آماتوری به شکل وحشتناکی حالت اپیدمی دارد و تبدیل به عنصری رویین‌تن شده است.

این نظر به آن معنا نیست که حضور مولف و بیان توهماتش در جایگاه راوی، در ادبیات، شکل مبتذلی است بلکه بالعکس این موضوع می‌تواند بسیار برای مخاطب جذابیت داشته باشد. ولی به علت ماهیت توهم و غیرنمایشی بودن هیچ گاه نمی‌توان در تئاتر به عنوان عنصری زنده- نمایشی استفاده مطلوبی از آن کرد. این قضیه در شکل دیگر تصویر نمایشی یعنی سینما به عنوان عنصری غیرزنده- نمایشی تا حدودی متفاوت است. ویلیام باروز۳ در این ارتباط معتقد است تصویر نمی‌تواند کار زبان را به طور موثر انجام دهد. اما با تمام اصرارش بر این نظریه نیز تاکید می‌کند که واژه‌ها نیز به همان اندازه در رقابت با صحنه‌های سینمایی ناتوانند. (نقل به مضمون)

توهم به واسطه ماهیتش هیچ گاه قابل بازسازی بصری نیست و نمی‌توان انتظار یک اقتباس خوب، به فرض نمایشی از یک توهم ارائه کرد. تنها می‌توان این توهم را با استفاده از شیوه‌های زبانی- نوشتاری و تکنیک‌های فنی- سینمایی بازنمایی کرد. نتیجه اینکه حضور مولف در وهله اول و ارائه تصویر توهم مولف در وهله دوم در درام با سختی‌های فراوانی روبه‌روست. این جریان حرکتی است بر لبه تیغ، که با یک نوسان و خطاکاری به ابتذال و مسخرگی پیش خواهد رفت.

دوم: مولف، اکبر رادی و توهماتش

نمایشنامه «از پشت شیشه‌ها» بدون شک از بهترین و متفاوت‌ترین آثار نمایشنامه‌نویس بزرگ ایران است. اکبر رادی در این نمایشنامه دست به تجربه‌ای بسیار متفاوت از دیگر آثارش می‌زند. در این نمایش دیگر از شخصیت‌های تقریباً مشابه خبری نیست. از رئالیسم حاکم بر آثار رادی فاصله زیادی گرفته شده و شخصیت‌ها، نمادی از یک کل در جامعه‌اند. تنها عنصری که این نمایشنامه را به زنجیره مجموعه آثار رادی متصل می‌کند زبان است. این نمایشنامه دیالوگ‌هایی از جنس زبان و ایدئولوژی رادی و زمان خود را دارد. زبان «از پشت شیشه‌ها» زبان عصر نگارش اثر است. زبان نه به معنای گویش مردم جامعه، که منظور زبان غالب نمایشنامه‌نویسی آن دهه است. بیشتر نمایشنامه‌های شاخص زمان زایش «از پشت شیشه‌ها» در یک قالب زبانی جای می‌گیرند. کسانی همچون رادی، بیضایی و ساعدی در برخی نمایشنامه‌هایشان از این قالب زبانی مشترک بهره می‌گیرند. یعنی نوع گویش‌هایی که از طبقات مختلف جامعه گلچین، ادیت و ویرایش شده است. سپس در بسته‌بندی‌های ایدئولوژیک قرار گرفته و به مخاطب عرضه شده است. رادی در این نمایشنامه این اصول زبانی را به شدت رعایت می‌کند. ما در این نمایشنامه در بعضی لحظات تنها لحن و زبان تیپیکال را که به سمت هجو پیش می‌رود مشاهده می‌کنیم. شخصیت‌ها بلندگو و تریبون مشابهان خود در کلیت جامعه هستند. با توجه به این نکات عنصر زبان در این نمایشنامه همچون دیگر آثار هم‌عصرش زیاد قابل تامل نیست.

مهم‌ترین چیزی که اتفاقاً باعث می‌شود این نمایشنامه را متفاوت‌ترین نمایشنامه رادی بدانیم شخصیت‌های این اثر است. شخصیت اول این متن نویسنده است. یعنی مولف اثر در خود اثر حضور دارد و اتفاقاً در حال نگارش متنی است که در پایان کشف می‌شود و اثر کشف‌شده همین نمایشنامه است که خوانده یا دیده شده است. «از پشت شیشه‌ها» از خط داستانی بسیار ساده‌ای بهره می‌برد. مرد سال‌های زیادی را صرف نگارش متنی از زندگی خودش می‌کند. تنها با همین جمله می‌توان این نمایشنامه را خلاصه کرد. اما آیا این خط داستانی بسیار ساده قابلیت تبدیل شدن به یک نمایشنامه را دارد؟

این سوال را اکبر رادی با نوشتن نمایشنامه‌اش جواب می‌دهد. از پشت شیشه‌ها بر اساس همین طرح ساده نوشته می‌شود. اما تنها یک عنصر پیشبرنده به آن افزوده می‌شود. «مرد چه می‌نویسد؟» عنصر پیشبرنده این نمایشنامه است. کنجکاوی جواب این پرسش نکته‌ای است که داستان را گسترده می‌کند و باعث جذب خرده‌روایت‌های بی‌شماری می‌شود که به داستان الحاق می‌شوند. حتی مولف با زیرکی در لحظاتی به ارائه اطلاعات برای رسیدن مخاطب به پاسخ می‌پردازد. این اطلاعات توسط یک مولفه خارجی به نام «صدا» به مخاطب داده می‌شود. رادی با اضافه کردن یک صدای بیرونی و مجازی به مخاطبش سرنخ می‌دهد و همواره به او گوشزد می‌کند که نمایشنامه در لحظه در حال نگارش است. رادی سعی در نمایش امر واقع دارد و می‌خواهد مخاطبش را با امر واقعی روبه‌رو سازد که از پیش ساخته شده است و در اصل یک مجاز است. این پیچیدگی و تضاد چیزی است که باعث به ابتذال کشیده نشدن «از پشت شیشه‌ها» می‌شود.

رادی برای ارائه امر واقع وارد دنیای مجاز می‌شود. او ذهن شخص اول بازی یعنی مولف را انتخاب می‌کند. در اصل وارد دنیای مجازی مولف حاضر در متن می‌شود. شخص اول بازی در این نمایشنامه شخصیتی است که به علت

در همین زمینه

«... و ما کنج این قفس در حجاب پنجم دی‌ماه امسال سومین سالگرد درگذشت اکبر رادی است. به یاد او که نیازی به معرفی ندارد مطالبی را گرد آورده‌ایم تا خواندن نمایشنامه‌های او را به خودمان یادآوری کنیم.

نقصان جسمی شخصی منزوی است و به خاطر نگرش‌های خاص خود آدم‌های اطراف خود را گاهی اوقات به اشکال دیگری ملاحظه می‌کند. همان گونه که در متن گفته می‌شود او بارها و بارها مرد و زن را به شکل مگس‌های بزرگی می‌بیند. رادی از وضعیت توهم مولف بهره می‌گیرد و تصاویری عینی ارائه می‌دهد که زاده یک ذهن متوهم است. او به واسطه عبور از توهمات یک ذهن روشن(نویسنده به عنوان نماینده قشر روشنفکر) قصد رسیدن به ایدئولوژی را دارد. اشتباه رادی در همین جاست. او تمام مراحل را به خوبی طی می‌کند ولی در یک مسیر اشتباهی مرتکب می‌شود که کل نمایشنامه را به لحاظ مفهوم زیر سوال می‌برد. او از یک دنیای متوهم در پی اثبات ایدئولوژی است. او سعی در حرکت در مسیر مخالف دارد.

رادی با انتخاب آدم‌هایی از طبقات مختلف و در مقابل هم قرار دادن آنها، یک جریان فکری را که به‌زعم خودش بسیار مبتذل و احمقانه است (خرده‌بورژوازی و صنعت‌گرایی) محکوم می‌کند و رابط این محکومیت طبقه روشنفکر آن زمان جامعه است. (نویسنده نقش نماینده این قشر را ایفا می‌کند.) به هر حال رادی با این توصیفات و همان طور که در بخش اول گفته شد در این نمایشنامه پایش را روی یک لبه تیغ می‌گذارد که هر لحظه خطر به ابتذال کشیده شدن را به همراه دارد؛ اتفاقی که تا پایان نمایش نمی‌افتد.

سوم: رادی، باروز و...

ویلیام باروز در اثر مشهور خود «ناهار لخم» که یک اثر اتوبیوگرافیک محسوب می‌شود هیچ گاه در پی به اثبات رساندن یک ایدئولوژی خاص نیست و طرف خاص دیگری را نیز محکوم نمی‌کند. او صرفاً به دنبال نابودی رویای امریکایی است و اثبات ناورویای امریکایی. باروز برای این کار صرفاً رویا را پاک و محو می‌کند، ناورویا خود ساخته می‌شود. مثال «ناهار لخم» از آن جهت است که از این اثر می‌توان به عنوان شاخصی در فرضیه موقعیت توهم مولف نام برد. «ناهار لخم» از توهمات باروز- مولف به وجود آمده است.

موفقیت باروز در آنجاست که هیچ گاه به نمادسازی و ارائه سمبل‌هایی با معانی مشخص نمی‌پردازد. او تنها نمادهای موجود را از بین می‌برد و چهره‌ای کریه و واقعی ارائه می‌دهد. او تصویرگر یک مجاز از امر واقع است. و در نهایت ناورویای خود را می‌سازد. اتفاقی که هیچ گاه در «از پشت شیشه‌ها» نمی‌افتد. رادی رویا را در هم می‌ریزد ولی هیچ گاه در پی ساخت ناورویا نیست. او در حال پی‌ریزی یک رویای دیگر، در پی ساخت رویایی از ایدئولوژی است. او نمادسازی می‌کند و از ابتدایی‌ترین شیوه تخریب بهره می‌برد. او رقیب را به هجو می‌گیرد. رادی- به عنوان مولف از پشت شیشه‌ها- صرفاً یک خرابکار منفعل است که می‌خواهد با ارائه تصویری متوهمانه، ایدئولوژی خود را به رخ کشیده و فریادش کند.

چهارم: جهان غمزدگان

«از پشت شیشه‌ها» تصویر جهان روشنفکران منزوی، غمزده و سرخورده است. روشنفکران و غمزدگانی که مدام در حال پرسش یک سوال همیشگی‌اند: «آیا ما شکست خورده‌ایم؟» رادی در نشان دادن چنین فضایی بسیار موفق عمل می‌کند. او با انتخاب درست تیپ‌هایش طوری این فضای غمزده و سرخورده را توصیف می‌کند که شکلی باورپذیر و همذات‌پندارانه پیدا می‌کند.

رادی با زیرکی خاصی هیچ اشاره مستقیمی به مکان وقوع حوادث نمی‌کند یا اینکه زمان خاصی را در نظر نمی‌گیرد شرایط موجود زمان خویش را بیان می‌کند. این نازمانی و نامکانی باعث می‌شود «از پشت شیشه‌ها» به نمایشنامه‌ای بدل شود که تاریخ مصرف ندارد و مولف خود را به مثابه یک نوستراداموس (پیشگو) به رخ بکشد؛ مولفی که هر لحظه حضور خود را در متنش به رخ می‌کشد. و پرسشگر سوالی است که از آغاز رویای دموکراسی، ذهن جویندگان این رویا را به خود مشغول کرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- نویسنده کتاب سی و شش وضعیت نمایشی، وی در این کتاب در باب درام سی و شش وضعیت مشخص را برمی‌شمرد.

۲- دکتر بنوی شخصیت آثار ویلیام اس باروز است که در رمان «ناهار لخم» نیز حضور دارد.

۳- ویلیام اس باروز، نویسنده، که به همراه جک کرواک و آلن گینزبورگ نسل بیت را در ادبیات و شعر بنیان نهادند.

رحیم عبدالرحیم‌زاده

نگاه

خوانشی اسطوره‌شناختی از نمایشنامه «خانمچه و مهتابی»

زن، زایندگی و زندگی

اکبر رادی را نماینده تمام‌عیار رئالیسم- آن هم از نوع سنتی آن- در ایران می‌دانند و آثار او را اغلب از این منظر مورد ارزیابی قرار داده‌اند و لحن و بیان او را با چخوف و حتی ایبسن مقایسه کرده‌اند و بحق نیز رادی در توصیف رئالیستی جامعه ایرانی نویسنده‌ای چیره‌دست است که لایه‌های مختلف جامعه ایرانی و اتفاقات و اوجگاه‌های آن را در آثارش بازتاب می‌دهد اما در همان حال مهم‌ترین آثار رادی از جمله نمایشنامه‌هایی همچون سه‌گانه «مرگ در پاییز»، «پلکان» و «خانمچه و مهتابی» آثاری است که از این رئالیسم صرف فراتر می‌رود یا پا به ساحت نمادپردازی می‌گذارد و همچون پلکان یا به بازی با عنصر زمان می‌پردازد همچون خانمچه و مهتابی. رادی در این دسته از آثار ضمن حفظ رویه رئالیستی لایه‌هایی عمیق‌تر نیز به آثارش می‌افزاید و باعث عمق و غنای آن می‌شود.

«خانمچه و مهتابی» از آن دسته آثار رادی است که مضمون و پرداختی رئالیستی دارد و زندگی سه نسل از زنان ایرانی را از دوران مشروطه تا دوران معاصر به تصویر می‌کشد و دردهای مشترک آنان را بازتاب می‌دهد و در این میان بیش از هر چیز بر رئالیته زبانی پای می‌فشرد که این تفاوت زبانی در گفت‌وگوهای میان لیلا و شارل یا گلین و آموتی یا ماهرو و سامان به خوبی مشهود است. اما در همان حال در پس این لایه قدرتمند رئالیستی که به خوبی نیز در نمایشنامه پرداخت شده است، شاهد حضور لایه‌های دیگری نیز در اثر هستیم که بارزترین و تاثیرگذارترین آنها لایه‌ای اسطوره‌ای است که در تار و پود متن به شکلی نادیدنی تنیده شده است و ما در این جستار کوتاه سعی خواهیم کرد بر شماری از مهم‌ترین عناصر اسطوره‌ای این نمایشنامه پرتوی بیفکنیم.

نظام اسطوره‌ای نمایشنامه خانمچه و مهتابی بر عناصری چون زن، مار و ماه و همچنین سه برج سنبله، میزان و عقرب در منطقه‌البروج استوار است.

سه عنصر مار، ماه و زن به کرات در نمایشنامه خانمچه و مهتابی تکرار شده‌اند و با ماری که خانجون در پایان نمایشنامه می‌زاید، تاکید مضاعفی بر این عامل در نمایشنامه شده است. رابطه میان ماه، مار و زن رابطه‌ای است که به کرات در اساطیر مورد بحث قرار گرفته و بر آن تاکید شده است. «مار همان سرنوشت ماه را دارد. به شکلی جادویی دگرگونی می‌یابد و شکلش منظماً تغییر می‌کند.» (دوبوکور، ۱۳۷۶، ص ۵۳)

همچنین درباره ارتباط مار با زن چنین آمده است: «مار نشانه مشخص همه الهه- مادران بزرگ است که با زندگی و نوشدگی طبیعت مربوطند.» (همان، ص ۵۵)

همچنین درباره همانندی این سه عنصر در اساطیر این‌گونه بحث شده است که «صفات بارور و آبستن کردن این جانور زمینی» که از مقتضیات سرنوشت قمری او است، مابه‌الاشتراک ماه و مار است. به زعم میرچا الیاده بعضی اقوام معتقدند که ماه به هیئت مار با دختران یا زنان‌شان همبستر می‌شود.» (همان، ص ۵۵)

نمادگرایی مار یک نمادگرایی دووجهی است یعنی به عنوان عاملی نشانه زندگی و تجدید حیات و هم نشانه مرگ و نابودی.

همزیستی این سه عنصر در نمایشنامه خانمچه و مهتابی از سر اتفاق نیست چرا که راوی در نمایشنامه‌ای که اساساً درباره زن و مساله باروری و ناباروری وی در میان است، گاه به گاه از مار نام می‌برد و خانجون که تمام عمر از بچه محروم بوده، دست آخر ماری سیاه می‌زاید، همچنان که عنوان نمایشنامه نیز تاکیدی دوباره بر این همزیستی است چرا که خانمچه نشانه‌ای از ماری است که خانجون می‌زاید که در کنار عنصر مهتاب قرار گرفته که در کلمه مهتابی نهفته است.

این همزیستی و هماهنگی عناصر اسطوره‌ای زمانی کامل‌تر می‌شود که نگاهی به سه خواب که در متن تحت عنوان خواب سنبله، خواب میزان و خواب عقرب آمده‌اند و به یکباره روایت نمایشنامه را قطع می‌کنند، بیندازیم.

بر اساس تقسیم‌بندی منطقه‌البروج هر کدام از این برج‌ها در یک دسته سه‌گانه قرار می‌گیرند به این معنی که هر سه برج در یک گروه قرار گرفته که هر کدام متضمن تفسیر اساطیری جداگانه‌ای است. سه برج سنبله، میزان و عقرب با همان ترتیبی که در نمایشنامه آمده است، به لحاظ تقسیم‌بندی منطقه‌البروج در یک دسته قرار دارند که دسته سوم و تفسیر آن به لحاظ اسطوره‌شناختی چنین است: «بخش سوم سنبله، میزان و عقرب را گرد می‌آورد که نشانگر یک شروع جدید در تکامل تدریجی است.» (شوالیه، گربران، ۱۳۸۷، ص ۳۰۸)

در این تفسیر نمادگرایی منطقه‌البروج نیز همانند نمادگرایی مار و زن مبتنی بر شروع جدید و تجدید حیات است و در خوانشی اسطوره‌ای تمامی نمادهای موجود در نمایشنامه در همسویی با یکدیگر بر عامل تجدید شدن و باروری و شروع جدید تاکید می‌ورزند، هر چند این شروع جدید در قالب یک مار سیاه باشد که نشانه‌هایی از هر چهار زن موجود در نمایشنامه را با خود دارد.

به مفهوم دیگر هر چند نمایشنامه خانمچه و مهتابی درباره نازایی زن ایرانی و عوامل این نازایی و ریشه‌های آن است اما دست آخر نمادهای آن بر مفهوم زایندگی استوار است، هر چند این زایش در قالب ماری سیاه باشد با تمامی نمادگرایی متضاد و دووجهی آن و هر چند منجر به مرگ خانجون یا «دراز کشیدنش در آن مه آبی باشد». (رادی، ۱۳۸۷، ص ۸۸)

این همه نشانگر آن است که خانمچه و مهتابی در پس ظاهر رئالیستی، از یک نظام نشانه‌ای منظم سود می‌جوید؛ نظامی نشانه‌ای که مبتنی بر کهن‌الگوهای اسطوره‌ای است و همین لایه اسطوره‌ای آگاهانه و دقیق است که خانمچه و مهتابی را تبدیل به یکی از مهم‌ترین و قدرتمندترین آثار اکبر رادی ساخته است.

منابع و مآخذ:

۱- دو بو کور، مونیک، ۱۳۷۶، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، چاپ دوم
۲- رادی، اکبر، ۱۳۸۷، خانمچه و مهتابی، نشر قطره، چاپ اول
۳- شوالیه، ژان- گربران، آلن، ۱۳۸۷، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، جلد پنجم، انتشارات جیحون، چاپ اول.

یادداشت

مهدی میرمحمدی

سه تصویر از اکبر رادی

گریستن بر مزار زندگی بی‌صدا

اکبر رادی نمایشنامه «آهنگ‌های شکلاتی» را برای اولین بار در تالار بتهوون مجموعه خانه هنرمندان ایران روخوانی کرد و هنگام خوانش بخش‌های پایانی نمایشنامه بود که برای لحظه‌ای بغضش رها شد. در حافظه تالار بتهوون خانه هنرمندان ثبت شده است که بهرام بیضایی هم چند سالی قبل‌تر نمایشنامه «افرا یا روز می‌گذرد» را در این تالار خوانده بود و همچنین بیضایی هم هنگام خوانش بخش‌های پایانی افرا یا... بغضش رها شد. یادآوری کنش همسان خالقان این دو اثر در خارج از محیط اثرشان نه به منظور باور کردن احساس نوستالژیک این یادداشت، بلکه بهانه‌ای است برای کاوش در محیط این دو اثر که آیا هست نقطه اشتراکی؟ این یادداشت، نقطه اشتراک این دو اثر را که در ظاهر نیز دور از هم هستند، چنین می‌خواند: در نمایشنامه افرا یا روز می‌گذرد، به برنا برادر کوچک و شاگرد افرا گفته‌اند نامه‌ای به پسرعموی خود که در شهرستان زندگی می‌کند بنویسید و از او بخواهید شما را که در وضع سخت و نامطلوبی قرار گرفته‌اید کمک کند و حالا مساله این است که برنا پسرعمویی ندارد.

افرا مربوط است به دوره تلخ‌نویسی بهرام بیضایی. این تلخی به حدی است که هنگام خوانش، در بخش‌های پایانی این سوال مطرح می‌شود که آیا بیضایی در چند صفحه باقیمانده محیط تیره‌تری را برایمان تدارک دیده است یا نقطه امیدی هم می‌تواند باشد؟ این سوال از آنجا مطرح می‌شود که در حدود صفحه ۸۶ نمایشنامه نتیجه و سرنوشت شخصیت افرا در محیطی که در آن قرار گرفته است مشخص می‌شود. او از همه زخم می‌خورد، از عاشقش، صاحبخانه‌اش، شاگردانش و... سرنوشت شخصیت افرا مشخص شده است اما هنوز چند صفحه‌ای از نمایشنامه باقی مانده است. نمایشنامه‌نویس خیال ادامه دارد. در این چند صفحه باقیمانده چه چیزی برای ما تدارک دیده است؛ محیطی تلخ‌تر یا نقطه امیدی؟ و اگر نقطه امیدی تدارک دیده است چگونه می‌خواهد در چنین محیط تلخی این نقطه امید را تصویر کند که اثرش دچار تضاد نشود. در چنین شرایطی بیضایی شخصیت نویسنده را وارد نمایشنامه می‌کند. نویسنده بر این فضای تلخ وارد می‌شود و می‌گوید:«نه، زیادی تلخه. موافقم. شاید درست نباشه این‌طوری تمومش کنیم. این پایان تلخی‌یه، گرچه بدبختانه واقعیته.»

و چنین نویسنده در نقش پسرعمو وارد محیط زندگی افرا می‌شود. پسرعموی خیالی به مدد تفکر نویسنده می‌شود پسرعموی واقعی. آنچنان که می‌شود نقطه آخر نمایشنامه. آمدن پسرعمو دروغی است همه از سر آگاهی. نه از جنس دروغ‌های ناخودآگاه که ریشه در پیچش‌های روانی انسان دارد. دروغی است که می‌شود نور امیدی برای تحمل این همه تلخی محیط. این دروغ آگاهانه همان نقطه اشتراک دو نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی و افرا یا روز می‌گذرد، است.

چنین دروغ آگاهانه‌ای را به وضوح در محیط نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی (۱۳۸۵)هم می‌توانیم پیگیری کنیم... آهنگ‌های شکلاتی ماجرای یک گفت‌وگوی شبانه است میان یک پیرمرد و یک جوان. جوان از خانه فرار کرده است و دلایل این فرار می‌شود موضوع این گفت‌وگوی شبانه. تضاد فرهنگی اعضای خانواده با پسر مهم‌ترین دلیل این فرار است. جوان نمونه‌های این تضاد را بسیار ساده و شفاف توضیح می‌دهد. در جایی جوان در مورد تضاد سلایقش با خواهرش ترانه صحبت می‌کند، اینکه خواهرش می‌نشیند پشت پیانو و آهنگ تولدت مبارک می‌زند، در حالی که او به سمفونی شماره نهم بتهوون علاقه‌مند است. گسترش این تضادهاست که باعث فرار جوان از خانه شده است.

اما گوش کنید به راه‌حلی که پیرمرد در مقابل جوان برای حل این مشکل می‌گذارد.

«پیرمرد: بذار ترانه تولدشو بزنه، بذار مادر با غمناله‌های خواننده محبوبش بره توی حال، بذار پدر قیافه عبوس‌شو پشت روزنامه قایم کنه. این به کجای قبای تو برمی‌خوره؟ تو هم بی‌صدا سمفونی‌تو گوش کن؛ البته نه سر میز شام و با هدفون که بزنی روی عصب‌شون و آزارشون بدی.

جوان: خلاصه هرکی ساز خودشو بزنه!»

این راه‌حل پیرمرد می‌شود همان دروغ آگاهانه محیط نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی. این یادداشت جمله «تو هم بی‌صدا سمفونی‌تو گوش کن» را با تاکید می‌خواند. طبق راه‌حل پیرمرد برای اینکه زندگی ادامه پیدا کند تمامی اعضای خانواده می‌توانند علایق خود را آشکارا دنبال کنند و تنها این جوان است که باید بی‌صدا علایق خود را در این جمع دنبال کند. این زندگی بی‌صدا همان دروغ آگاهانه‌ای می‌شود که قرار است در نمایشنامه، زندگی را پیش ببرد.

در پایان نمایشنامه پیرمرد بعد از رفتن جوان، کت خود را درمی‌آورد و روی یکی از صندلی‌های پارک می‌خوابد و به واسطه این کنش چهره آشنای پیرمرد عاقل بازنشسته نوه‌دوست در ذهن مخاطب می‌شکند و این ایده به ذهن می‌آید که اتفاقاً پیرمرد هم از جنس خود جوان است نه از جنس دیگری. شاید او هم در جوانی یکی بوده است مثل جوانی که هم اکنون در مقابل اوست. یعنی اهل درگیری، پافشاری، که حالا بعد از تجربه راهی که جوان در حال پیمودن آن است، می‌گوید: تو هم بی‌صدا سمفونی‌تو گوش کن. این ایده زمانی قوی‌تر می‌شود که می‌بینیم کلیت نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی میل حرکت به سوی اولین تجربه نمایشنامه‌نویسی رادی یعنی روزنه آبی را دارد که در آنجا هم بحث تفاوت سلایق نسل جوان با نسل گذشته مطرح می‌شود. یکی از راه‌های خوانش این آخرین تجربه اکبر رادی ترسیم خطوط ارتباطی است از سوی این آخرین تجربه به سوی اولین تجربه نمایشنامه‌نویسی او یعنی روزنه آبی.

بازگشت به خوان نخست

اکبر رادی در اولین تجربه نمایشنامه‌نویسی خود که در سال ۱۳۳۸ نگارش آن را آغاز کرد، خانه‌ای را تصویر می‌کند که در آن نسل‌ها رو در روی هم قرار می‌گیرند. در روزنه آبی، خانه و شهری را می‌بینیم که همه اشخاص نمایشنامه یا از آن گریخته‌اند، یا میل‌گریز دارند و می‌گریزند. این میل به گریز و فرار می‌شود پل ارتباطی دو نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی و روزنه آبی وقتی شخصیت جوان را در آهنگ‌های شکلاتی می‌خوانیم. صدای احسان روزنه آبی در ذهن‌مان می‌پیچد که می‌گوید: «نمی‌خوام در ابتذال یک زندگی روزمره غوطه‌ور بشم؛ می‌خوام با دنیا بجنگم.» یا وقتی احسان پدر خود را جنازه خطاب می‌کند، بسیار شبیه می‌شود به جنس جوان نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی و وقتی این اشتراک‌ها گسترش پیدا می‌کند چنین به ذهن‌مان می‌آید که آیا احسان می‌تواند همان پیرمرد نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی باشد که حالا بعد از ۴۵ سال آوارگی در گوشه‌ای از یک پارک مقابل جوانی می‌نشیند که بسیار شبیه است به جوانی‌های خود او، و حالا تجربه ۴۵ سال آوارگی و فشار محیط به او آموخته است که باید بی‌صدا زندگی کرد. البته چیزی شبیه به ایده زندگی بی‌صدا در محیط نمایشنامه روزنه آبی هم به میان می‌آید، اما به شکل یک راه غیرممکن در نمایشنامه روزنه آبی فرض می‌شود.

۴۵ سال بعد اکبر رادی با همان ماده خام نمایشنامه روزنه آبی نمایشنامه آهنگ‌های شکلاتی را می‌نویسد. اما نتیجه‌ای که این بار حاصل می‌شود متفاوت و متضاد با نتیجه نمایشنامه روزنه آبی است که پیشتر آن را توضیح دادیم. اما تفاوت نتیجه دو نمایشنامه روزنه آبی و آهنگ‌های شکلاتی می‌تواند تاکیدی باشد بر تغییر بعضی دیدگاه‌های اجتماعی اکبر رادی، در طول سال‌ها.

خوان آخر

این خطوط فکری جدید را می‌توان در اشکال عمیق‌تری نیز در آثار جدید رادی پیگیری کرد و برای این کار یکی از تجربیات دهه ۸۰ او «کاکتوس» را در مقابل یکی از تجربیات دهه ۵۰ او «منجی در صبح نمناک» قرار می‌دهیم. در هر دو این نمایشنامه‌ها با شخصیت نمایشنامه‌نویسی روبه‌رو می‌شویم که در پایان اسلحه به شقیقه خود می‌گذارد و روی خود شلیک می‌کند. اما میان این دو خودزنی تفاوت‌های عمده‌ای وجود دارد. خودزنی محمود شایگان نمایشنامه‌نویس در «منجی در صبح نمناک» همه از سر مقاومت و در نهایت یک پیروزی است. مرگ خودخواسته شایگان مقاومتی است در مقابل آلوده شدن قلم او. حرکتی است قهرمانانه. اما سال‌ها بعد شرایط محمد اعتماد، شخصیت نمایشنامه‌نویس نمایشنامه کاکتوس یکسره متفاوت است با محمود شایگان. هرچند هر دو نمایندگان جامعه روشنفکری در زمانه خود هستند، و هر چند اعتماد نیز در پایان اسلحه بر شقیقه خود می‌گذارد و به مرگ خودخواسته تن می‌دهد. کنش پایانی شایگان باعث بیرون رفتن او از یک بن‌بست می‌شود اما کنش پایانی اعتماد در ادامه و نتیجه یک بن‌بست است. برای شایگان در نهایت چیزی فراتر از تعهدش نسبت به شغل و جامعه خود وجود ندارد، اما تعهد برای اعتماد چیزی است که در لابه‌لای زندگی روزمره گم شده است. عنصری است که تنها در گذشته وجود داشته.