واقع‌گرائی رادی و اسطورهٔ گل سرخ

نقدی بر نمایش:
"آهسته با گل سرخ"
نویسنده: اکبر رادی
کارگردان: هادی مرزبان
بازیگران: فردوس کاویانی،
اصغر همت، مریم معترف،
فرزانه کابلی، دانیال حکیمی،
عظیم شمعخانی.
طراح دکور:
محمدرضا دیانی
طراح گریم:
مهین میهن
طراح لباس:

ازمیان پنج ـ شش تنی که سردمدار نمایشنامه‌نویسی ایران از دههٔ چهل به این‌سو هستند و اعتبار ادبیات نمایشی ایران بسته به‌وجود و آثار آنهاست، تنها اکبر رادی را می‌توان نام برد که ازانقلاب به این‌طرف همواره قلمش کار کرده است. دکتر ساعدی و بیژن مفید چهره در نقاب خاک کشیدند. بیضائی پرکار کمابیش از تاتر پا پس کشید و تماما" به‌سینما پرداخت ـ گرچه چند نمایشنامه پرارزش به‌چاپ رسانده است که بجز "مرگ یزدگرد" هیچکدام به‌صحنه نرفته‌اند ـ خلج، تلویزیونی و سریال‌ساز شد، از نعلبندیان ـ هیچ نشانی در دست نیست، و سرانجام دربارهٔ یلفانی و مکی باید گفت که آنها نیز از تاتر دوری گزیدند و راهی دیار فرنگ شدند. از این نظر به‌صحنه رفتن آثار رادی فرصتی مغتنم است. زیرا تماشاگر به‌دیدن اثر نویسنده‌ای می‌رود که اندیشه‌ای روشن دارد، در امنویسی چیره‌دست است و زبانش دارای اصالت و ریشه است. و از همه مهمتر آثارش ویژگی تحلیلی بارزی دارد که می‌تواند زبان این دورهٔ خاص از تاریخ‌معاصر باشد.

وفاداری به‌سبک واقعگرائی

سبک خاصی که اکبر رادی با وفاداری‌کامل تا به‌حال دنبال کرده، سبک "رئالیسم انتقادی" ولی همچنان "رمانتیکی" است که از نظر بافت و زبان عمیقا" از "ایبسن"، و از نظر درونمایه غالبا" از گورکی و چخوف نشانه‌ها دارد. اگر چه به‌سادگی می‌توان ادعا کرد که خطوط جامعه‌شناسانه تاتر ایبسنی حتی قوی‌تر از تاثیرات دو نویسنده دیگری است که نام بردیم. خطوط درشت آکسیون‌ها، ریزه‌کاریهای‌جامعه‌شناسی‌وبرخورد شخصیت‌های محکم و متفاوت این تصور را پیش می‌آورد که در تاتر رادی بعد اجتماعی آدمها و موضوع برجنبه روانشناسی رابطه‌ها به‌سادگی تمام می‌چربد. در اینکه رادی سبک خود را کمابیش دست‌نخورده دنبال می‌کند، البته می‌توان نظرات متفاوت و گاه مخالف ابراز کرد. ما نمی‌گوئیم که روزگار رئالیسم و نمایشنامه‌های "خوش‌ساخت" سرآمده است، اما عمیقا" معتقدیم که رئالیسم نیز در درون دچار تحول شده و ای بسا در تجربه‌های امروزی‌تر جلوه‌های دیگری از خود بروز داده است. زیرا واقعیت انسانی هم در بعد روانشناسی و

هم در بعد اجتماعی در تغییر وتحول دائم است. بنابراین نمایش انسان در تاتر نیز الزاما" باید شامل این تحول شود. از این‌رو هرگز نمی‌توان سبک واقع‌گرائی را وابسته به یک دسته موضوع و یا محتوای بخصوص دانست، بلکه وابسته به یک مجموعهٔ شگرد و فن است که در اثر تحولات و به‌مرور زمان دگرگونی می‌پذیرند.

روش برشت مثلا" محدود به‌یک زیبائی شناسی خاص نیست، بلکه برای او اصل یک روش تحلیلی ـ انتقادی از واقعیت و صحنه نمایش بنا به‌معرفت و جهان‌بینی علمی خاص اوست، به‌نحوی که حتی از اشکال سخت ارتجاعی و بورژوائی مانند تاتر موزیکال و نمایش‌کاباره‌ای هم استفاده تمام برده است.

اینک پس‌از نظریات لوکاچ و برشت دیگر همه می‌دانند رئالیسم به‌یک بازسازی عکس مانند از جهان محدود نمی‌شود و صحنه رئالیست الزاما" کپیه واقعیت نیست، بلکه صحنه رئالیست اصولا" در پی آن است تا جهان را "معنی" کند، نه اینکه آن را تنها "نشان" دهد. و به‌قول برشت تنها وظیفه رئالیسم دوباره‌سازی اشیاء و پدیده‌های "واقعی" نیست بلکه باید نشان دهد که اشیاء "واقعا" " چگونه وجود دارند.

با حفظ دو اصل ابدی رئالیسم که یکی "از انسان گفتن" است و دیگری برادختن به انسانی که "در یک چهارچوب تاریخی دقیق و مشخص" قرار دارد، باید گفت در این زمینه، خصوصا" در چند دههٔ اخیر، تجربیات بسیار زیادی شده است که رئالیسم را از آن‌حالت خشک و کشدار و تکراری گذشته رهانیده است. یک نمونهٔ آن در درام‌نویسی که از نظر شکلی دستاورد بزرگی بود، استفاده دراماتیک از عنصر موسیقی و مخصوصا" در قطع‌های زیاد حوادث و وقایع است (آنگونه که خود رادی در "صیادان" به‌کارگرفته است). و این‌را تاتر به‌برشت مدیون است که نمی‌خواست تماشاگر زیاد مسحور صحنه و توهم واقعیت حاضر بر صحنه شود. مثال دیگری شاعرانه بودن آن است: آمیختن اندکی تغزل وتصویر و تخیل آنگونه که بسیاری از نویسندگان امروز اروپا مانند "گرومبرگ" می‌نویسند. یا رئالیسمی است که در درون روانشناسی شخصیت‌ها "رابطه قدرت" کشف می‌کند و روابط اجتماعی ـ سیاسی را صرفا" درچهارچوب مناسبات حسی و عاطفی نشان می‌دهد، مانند "اشکهای تلخ پترا فون‌کانت" اثر "فاسبیندر". و یا رئالیسمی است که ظاهر "یک برش از زندگی" را دارد اما عمیقا" افشاکنندهٔ اضطرابات اجتماعی و فلسفی آدمها و بیانگر تنهائی آنان است. مانند "آهنگهای درخواستی" اثر "کسافر کروتس". و بدنیست یادآوری شود که درام نویسان اخیر خصوصا" بر "دزدیده‌شدن" ایدئولوژی طبقات تحت ستم کار می‌کنند و "زبان" شخصیت‌ها به‌عنوان عنصر اصلی از خود بیگانگی آنان، برای این نویسندگان یک منبع غنی، دراماتیک و بسیار تعیین کننده به‌شمار می‌رود.

از طرف دیگر نگرش تازه و تحولات اساسی در ماهیت و مفهوم قهرمان رئالیسم و ویژگی‌های او به‌وجود آمده است. لوکاچ که دست به‌تحلیل تطبیقی رمان و درام‌های تاریخی شکسپیر با تاتر اپیک قرن بیستم زده و برای دریافت واقعیت یک‌سری معیار بیرون کشیده، معتقد است که به‌نظر او قهرمان‌نباید تنها از طریق ویژگی‌های اجتماعی واخلاقی استثنائی بدرخشد، بلکه بهتر است دارای یک موجودیت بیشتر دراماتیک باشد، مثلا" سرشار از لحظات پرمعنی و حامل تضادهای یک محیط و یا یک دوره در لحظه حاد یک بحران عمیق درونی و سیاسی باشد. بنابراین انعکاس جامعه در یک اثر هنری، آنگونه که لوکاچ می‌گوید، نیازی به‌حفظ یک قالب محدود و همیشگی ندارد، و یا هیچ احتیاجی به قهرمانان بزرگ نیست.

در شکل فعلی و باحوادث فشرده شده و چهار پرده‌ای از این دست، اینطور به‌نظر می‌آید که ابداع شخصی رادی چندان چشمگیر نیست و اگر از نظر محتوا جدید باشد، بی‌شک از نظر شکل رمانتیک باقی می‌ماند و همچنان در دنباله و درپی طرح‌هائی چون "ییلاق‌نشینان" و یا "فرزندان خورشید" است. هرچند که از حق نگذریم رئالیسم رادی در چهارچوب "همیشگی" آن، از یک‌سو توام بوده است با نوعی تجربیات گوناگون زبانی و شکلی برای ساده‌کردن دریافت قصد و آدمهاو جزئیات صحنه، و از سوی دیگر مقاومت شخصی او برای اینکه به‌دام قهرمان سازی و یا "کیش شخصیت" نیفتد.

از آنجا که ما نه در عرصهٔ درام‌نویسی معاصر نویسندگان واقعگرای معتبر و نیرومند زیادی داریم و نه در پشت سر خود صاحب پشتوانه سنتی و ملی چشمگیری از آثار واقعگرایانه هستیم، البته دستاوردهای "رئالیست ـ رمانتیک" رادی چندان هم دست و پاگیر نیست و کهنه نمی‌نماید. راستی کهنه در ارتباط و مقایسه با چه؟ بگذارید این رئالیسم رمانتیک ولی انسان‌ساز، دست‌کم یکی از پشتوانه‌های ملی تاتر ما برای آیندگان باشد، و تا آن‌روز آئینه‌ای روشن برای روزگار ما.

درونمایه‌های مشابه

علیرغم خطوط درشت آکسیون‌ها و تاثیر مطلق تاتر "خوش‌ساخت" ایبسن سالیان‌دراز است که منتقدان از چپ و راست معتقدند رادی تاثیر کامل از تاتر چخوف برگرفته است. اما نمی‌گویند چه‌چیز تاتر چخوف به رادی رسیده است، و کوشش یکی دو منتقد این بوده که مثلا" از تحولات تاریخی آنگونه که در "باغ‌آلبالو" مطرح شده، نشانه‌هائی در نزد رادی بیابند. درحالی‌که اصلا" باید موضوع را بگونه دیگری دید.

اول از همه این را بگوئیم که بزرگترین ویژگی درونمایه‌های تاتر رادی در این است که بیشتر از هر درام‌نویس دیگری در روزگار ما به‌سراغ "روشنفکر" جماعت رفته است. تاتر رادی تاتری است دربارهٔ بحران روشنفکری، روشنفکران سرخورده و یا درحال تحول. درست مانند محسن یلفانی. اما وجدان اجتماعی یلفانی خصوصا" متوجه قشر فرهنگی و جامعهٔ معلمان است. درحالی‌که رادی در دیدگاهی وسیع‌تر با پدیدهٔ روشنفکری در دل خانواده و جامعهٔ ایرانی و در چهار چوب تضادهای ریز و درشت تاریخ معاصر ایران از ۱۳۳۲ به‌این سو، و خصوصا" در خطهٔ گیلان، کار کرده است.

شباهت آثار اولیه رادی به‌نمایشنامه‌های چخوف البته بیشتر است و این دو دلیل عمده دارد: نخست آنکه زمانی رادی دست به‌قلم می‌برد که گیلان در بحران اقتصادی ـ اجتماعی بود و همه‌جا آثار ویرانی، افول، ورشکستگی و فترت اقتصادی ـ که در آثار

چخوف هم فراوان است ــ به‌چشم می‌خورد. مدتهای مدید رشت و تبریز دو دروازه اروپا بودند و به‌یمن این ارتباط زمینی، تفکر و اقتصاد این شهرها در اوج تحول و جوشش بود و هر دو کانون تفکر جدید و سیاست و اقتصاد ایران به‌شمار می‌رفتند. اما گشایش راههای ارتباطی ــ بازرگانی جدید، به‌وجود آمدن مراکز فرهنگی تازه وپیدا شدن وسائل ارتباط جمعی اندک اندک این اعتبار را ستاند، و در این دو شهر غبار و ملال و اندوهی تاریخی باقی نهاد که از گذشته‌ٔ پر رونق خود تنها بوی غربت و حس نوستالژی آن همچنان پابرجاست.

علت دوم آن است که شخصیت‌های روشنفکر رادی بنا به‌علل اقتصادی گیلان و خصوصا" در اثر رویدادهای ناگوارو شکست‌های بزرگ سیاسی در سطح ملی، همه به‌جای "مبارزه"، "مباحثه" می‌کنند. یعنی "هدف مبارزه" تبدیل به "موضوع بحث" شده‌است، و این نشانه سرخوردگی و بی‌برنامگی آشکار روشنفکران و سرخوردگی مطلق آنان است. این پدیده در آثار چخوف و رادی بازتابی مشابه وعملکرد دراماتیک یگانه‌ای دارند. و علت اینکه تاتر رادی به‌نسبت آثار درام‌نویسان دیگر ایرانی تا حدودی در دام "وراجی" شخصیت‌ها گرفتار است، از همین موضوع سرچشمه می‌گیرد: آدمها به‌جای "عمل" تنها "حرف" می‌زنند و کلام" به‌جای "حرکت" نشسته است.

و روشنفکر بحران‌زده در نهایت یا مانند آن معلم جوان "افول" در پایان به‌خارج می‌ریزد و یا مانند آن تحصیلکرده فرنگ رفته در "لبخند باشکوه آقای گیل" دانشنامه خود را سوزانده و همچون معلمی ساده و گمنام و ناامید به‌روستا می‌رود تا احتمالا" انگیزه‌ای یافته و خود را از خلاء و بلاتکلیفی برهاند.

تحولی تازه

اگر "آهسته با گل سرخ" را مثلا" با "روزنه‌ٔ آبی"، "افول" یا "ازپشت شیشه‌ها" مقایسه کنیم، باید گفت در اکبر رادی هم از جهت موضوعی و هم از نظر زبان و شیوه نگارش، تحولی درخور توجه روی داده است. اگرچه به‌هرحال به‌نظر می‌رسد رادی این نمایشنامه را هفت ــ هشت سالی دیر نوشته است! این تحول را بی‌هیچ تردید ناشی از تاثیری باید دانست که ضرباهنگ انقلاب و حوادث و هیجاناتش بر رادی گذاشته است. هر چند که پیشتر نیز ما رادی را نویسنده‌ای "جدلی" و سخت "اخلاقگرا" می‌شناختیم.

در این اثر، روانشناسی آدمها حساب شده‌تر و دقیق‌تر از نوشته‌های پیشین است و به‌نسبت از ذهنیت‌گرائی آدمها کاسته شده است. اما همچون گذشته، تاتر او برحول تحولات طبقاتی و تاریخی می‌گردد، ومالامال از اضطرابات اجتماعی، رابطه دشوار شخصیت‌ها با هم و دشواری انتخاب‌های فلسفی ــ سیاسی آنان است. وگرچه شخصیت‌ها درحال شدن و در لحظه انتخاب‌اند، اما به نظر می‌رسد که قهرمان اصلی به‌نحوی غریب از همان ابتدا شکل "اسطوره" دارد، و در اسطوره تحول بی‌معنی است. نکته اساسی و بسیار دقیق این نمایشنامه تحول "چهره‌ٔ روشنفکر" است. این‌بار او برخلاف گذشته، نه ناامید است و نه در خلاء دست و پا می‌زند، اگرچه وراج است، اما تنها به "حرف" اکتفا نمی‌کند. عمل او این‌بار بجز

"ارشاد" نسل جوانتر، "ایثار"ی است که برگرفته از تصویر "قهرمان" اسطوره‌ای شرق و ملهم از حوادث تاریخی و سیاسی سالیان اخیر است.

طرح کلی درام، وارد کردن عنصری فقیر و بیگانه در محیطی خودشیفته، مرفه و آرام است: دو نیروی متضادی که سرانجام رو در روی هم می‌ایستند، و نتیجه‌اش دگرگون شدن همیشگی این محیط آرام و یکدست به قیمت جان "بیگانه" است. "جلال" دانشجوی فقیری که پدرش اینک یک پیه‌دوز چهارانگشتی است، تا درست شدن خوابگاهش مجبور است در منزل عموی ثروتمندش که تاجر چای است اقامت گزیند. اما سال ۵۷ است و تهران در اوج حوادث سرنوشت‌ساز خود به‌سر می‌برد. از این‌رو تشنج‌های سیاسی بیرون در محیط این خانواده ــ مانند هزاران خانواده‌ٔ دیگر ــ بازتاب می‌شود. جلال، روشنفکر قاطع، ایثارگر و مسیح‌گونه‌ٔ نمایش، که در ضمن به‌عنوان یک روشنفکر راستین و خودساخته از اقشار فرودست جامعه برخاسته است، به‌مرور رودرروی "سینا" پسر بزرگ این خانواده مرفه قرار می‌گیرد، و او جوانی است مطلقا" مقلد ظواهر فرنگ، بی‌سواد، مصرف‌کننده، بی‌ریشه و فاشیست مسلک. درگیری ناخواسته جلال با او به استعاره‌ای از درگیری فروتنانه، نابرابر و گاه انفعالی روشنفکران با نیروهای لجام‌گسیخته و خطرناک مسلط بر جامعه آن‌روز تبدیل می‌شود. در اینجا جلال روشنفکر تا حد "رمضان" نوکر پیشین خانه، که اینک به صف انقلابیون پیوسته، پائین می‌آید: به‌جای او نفت می‌خرد، ماشین تعمیر می‌کند، کفش‌های او را می‌پوشد و سرانجام در اتاق مخصوص او می‌خوابد. با این چهره دوگانه، "رمضان ــ جلال" عاقبت یک روز دانشجوئی زخمی را هم در اتاقش مخفی می‌کند و همین موجب طغیان عمو و اوج‌گیری حوادث می‌شود.

جلال مقدس‌مآب که همچون راهبی سیاه‌پوش همیشه یک بارانی (به‌رنگ مقدس سیاه) برتن دارد، سرانجام شبی بحرانی به جای سینا به‌دنبال نامزد او می‌رود و در کوچه تیرخورده، کشته می‌شود. مطلب را که جمع وجور بکنیم منظور رادی در این کار این است که جلال یک "شهید" امروزی است. بنابراین رادی با یک گام بزرگ به‌سوی "قهرمانی" کردن شخصیت محوریش رفته

است و با عشق تمام "گل‌سرخ" اسطوره شهادت را در قلب او می‌رویاند.

اشکال اما در این است که این شخصیت، بدون مبارزه شهید می‌شود. شاید آقای رادی حتی بهتر از من بدانند که در یک تعریف درست، شهید کسی است که پیشتر با تمام توان برای هدفی درست (یا حق) جنگیده باشد، و درست در لحظه‌ای که دیگر پیروزی ممکن نیست، با هیچ گرفتن زندگی، عملاً به‌پیشواز مرگ برود و بدین‌وسیله بر "ظالم" پیروز شود. بنابراین شهادت نوعی حماسه منفی است، و در این حماسه در درازمدت "خون" ریخته شهید بر ظالمان و جباران پیروز و چیره خواهد شد. اینجا اسطوره‌ٔ شهادت درست جانیفتاده چون جلال با آنکه زاهد و فروتن و رنجدیده است اما عملاً قدم در راه مبارزه‌ای جدی نگذاشته است. مگر اینکه نجات دادن "ساناز" (عشق‌پنهان او) از تیراتفاقی سربازان، یا ایثار و مشقت‌های زندگی خانوادگی، وجد و جهدش برای وارد شدن به دانشگاه را مبارزه او بدانیم، که این درست نیست. آن دانشجوی زخمی و یا حتی "رمضان" بیشتر دارای ویژگی‌های شهیدند تا جلال مبارزه نکرده و میدان ندیده. اگر چه در سخن، او در مقابل بازار، محافظه‌کاریها و فرهنگ یک خانواده بورژوای دلال، و جوانان بی‌ریشه و فاشیست مسلک قرار می‌گیرد. اما در آن دوره روشنفکران توفانی‌تر از اینها بودند. و ما از خود می‌پرسیم آیا این ترفندی برای گریز از شعار نیست؟ و یا نه، تاکیدی است دوباره بر شکست روشنفکر ایده‌آلیست ولی بی‌فعل اهرچه هست "جلال" مفهوم "پرومته"ای روشنفکر را که برای نجات "انسانها" تن به بزرگترین رنج‌ها و خطرات می‌سپارد و تا پای جان به‌عهد خود وفا می‌کند، ندارد. او بیشتر دارای یک سیمای اخلاقگرای رمانتیک است تا یک شهید کامل. و در اوج آن حوادث مهیب، بیشتر شاعری نازک‌خیال ــ ولی آگاه ــ به‌نظر می‌آید تا مرد میدان و عمل.

زبان

رادی را می‌شود برای زبان پالوده، زنده و نسبتاً استعاریش، همیشه ستود. هر چند که این زبان گاه از واقعیت روزمره دور می‌ماند. زبان او در این نمایشنامه یک زبان شسته ــ رفته‌ٔ طبقه متوسط و با فرهنگ تهرانی است، که درعین پالودگی، پر از طنز و تصویر است. اما نکته‌ای که هنوز اندکی با واقعیت فاصله دارد، این است که همه‌ٔ شخصیت‌های "جوان" از "سیامک" نوجوان دانش‌آموز گرفته تا جلال دانشگاهی، برای نشان دادن بلوغ فکری (یا پز فرهنگی) در زبانشان به‌شکلی اغراق‌آمیز از طنز استفاده می‌کنند. و همه یکدست و خوش‌تراش و غیر طبیعی گاه طنزهائی بسیار بزرگتر از دهانشان به‌کار می‌برند. این را قطعاً زبان و طنز خود رادی باید دانست که به‌همه‌ٔ این شخصیت‌های جوان تحمیل شده است. زن و مرد مسن البته قاطعانه از این دایره طنز بیرون و بدورند.

زبان پالوده "آهسته با گل سرخ" به نسبت نمایشنامه‌های سابق رادی ــ مثلاً "لبخند باشکوه آقای گیل" با میزانسن فراموش نشدنی رکن‌الدین خسروی ــ البته چابک و نرم‌تر شده است و از خود قابلیت انعطاف بیشتری نشان می‌دهد. و بدون تردید این

* اگر "آهسته با گل سرخ" را با "روزنه‌ٔ آبی"، "افول" یا "از پشت شیشه‌ها" مقایسه کنیم، باید گفت در اکبر رادی هم از جهت موضوعی و هم از نظر زبان و شیوه‌ٔ نگارش، تحولی در خور توجه روی داده است.
* هرچه هست جلال مفهوم "پرومته‌ای" روشنفکر را که برای نجات "انسانها" تن به بزرگترین رنجها و خطرات می‌سپارد و تا پای جان به عهد خود وفا می‌کند، ندارد.
* همه‌ٔ شخصیتهای جوان "آهسته با گل سرخ" برای نشان دادن بلوغ فکری یا پز فرهنگی در زبان خود به‌شکل اغراق‌آمیز از طنز استفاده می‌کنند. این زبان خود رادی است که به همه‌ٔ آنان تحمیل شده است.

را گامی مهم در پیشرفت دیالوگ‌نویسی رادی باید به‌حساب آورد.

کارگردانی

اگر از کارگردانی این نمایشنامه در پایان سخن می‌گوئیم بیشتر از آن روست که در اجرای تاتر شهر، متن بر کارگردانی نمایش چیرگی مطلق دارد. کارگردان در بهترین حالت کوشش کرده است تنها متن را به‌صحنه "برگرداند". بدون هیچ تفسیر و برداشت شخصی و یا یک‌نظرگاه تازه. این عدم دخالت کارگردان در خلاقیتی تازه از متن، کارگردان را در حد یک "رژیسور" یا مدیر هماهنگ‌کننده عناصر نمایش متوقف می‌سازد. به‌تعبیر امروزی، اولین شرط داشتن مهر خلاقیت یک کارگردان نمایش، اعمال کردن برداشت شخصی او و ارائه تجربیات شکلی خاصی است که او در متن می‌یابد. البته ممکن است گفته شود در یک کار واقعگرایانه چون "آهسته با گل سرخ" دست‌و پای کارگردان در پوست گردوست و او دخالت چندانی نمی‌تواند کرد، اما پاسخ این است که در نمایشنامه‌هائی چنین، پیش‌از هرچیز دیگر باید بر "موقعیت"های دراماتیک کارکرد. و این نمایشنامه، نمایشنامه موقعیت است، موقعیتی که لحظه به لحظه تنگتر می‌شود. در اینگونه موارد درآوردن موقعیت تماماً "بردوش بازیگر است، و کارکردن با بازیگران یکی از مهمترین وظائف کارگردان به‌شمار می‌رود. و اتفاقاً" قابل بحث‌ترین بخش کار "هادی مرزبان" به‌عنوان کارگردان، بخش بازیگری نمایش اوست. زیرا به‌استثنای یکی دونقش، چنین تصور می‌رود که بازیگران، عموماً" پراکنده و بطور مستقل کار کرده‌اند. به‌همین علت بازیها ناهمگون، بدون فراز و فرود و در اغلب اوقات یکنواخت است. فردوس کاویانی البته بازیگر مجرب و توانائی است اما در اینجا اندکی قراردادی و جوانتر از نقش بازی می‌کند.

بیان "ریز" خانم فرزانه کابلی هم با قامت بلند و شخصیت بازی او نسبتاً" ناهمخوان است و این موجب دگرگون شدن چهره جدی و "ایثارگر" نقش می‌شود.

اصغر همت ولی بیشتر از همه در روی صحنه روح دارد. او بازیگری است که ذاتاً" درونی، فشرده و بافکر بازی می‌کند. دانیال حکیمی اما به‌عکس، او برخلاف صدای "رادیوئی"اش، با خون و عصب و مطلقاً" گسترده و بیرونی و مسلط بازی می‌کند. واین تماماً" به‌بازی همت و رابطه شخصیت‌های آن دو تعادل می‌بخشد. خانم مریم معترف و عظیم شعخانی نیز کمابیش ــ همچون کارگردان ــ تلاش خود را برای به‌باور درآوردن نقش و نمایش نشان می‌دهند.

اما علیرغم همه تلاشهای صمیمانه و ابتکارات زیرکانه که مرزبان اینجا و آنجا با اشیاء مختلف و جایگزینی‌های گوناگون (مثل موارد بازی با سیب، کت دیلمی وسایه رقص)، برای درآوردن متن انجام می‌دهد و به‌نحوی ماهرانه مانع "پاستوریزه" شدن اجرای نمایش است، تماشاگر احساس می‌کند که هنوز نمایش اندکی "کم‌خون" و بیش از حد متعارف است. به‌نحوی‌که صحنه کاملاً" از قلم رادی جا می‌ماند.

این سخنان دوستانه اما هرگز دلیل آن نمی‌شود که به تعهد قلم و استادی رادی، یا کار و تلاش این گروه ادای احترام نشود. برای ما نوشتن درباره‌ٔ آنان اولین نشان ارادت است. ■