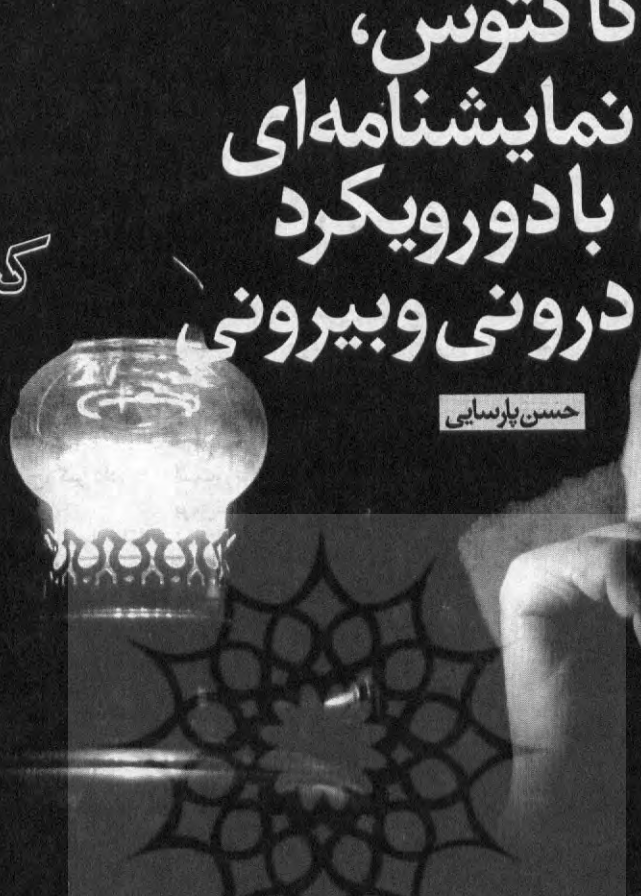
نقدوبررسی نمایشنامه «کاکتوس» اثر «اکبر رادی»

کاکتوس، نمایشنامه‌ای با دورویکرد درونی وبیرونی

کتاب نقد

حسن پارسایی



شکل‌گیری طرح اوّلیهٔ یک نمایشنامه و خلق پرسوناژهایی معیّن، معرف چند و چون نخستین گزینه‌های ذهنی نویسنده و حاصل کشف و شهود او در دنیای درون خویش است. هر چه این دنیا، متفاوت‌تر، گسترده‌تر و کثرت‌گراتر باشد و نویسنده بُن‌مایه‌های فلسفی، جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی، تاریخی و روان‌شناختی بیشتری را به تأمل و تعمق در آورده و آنالیز کرده باشد، گزینه‌های بدیع و کنشمندتری برای شکل‌دهی به اثر مورد نظر خویش به کار می‌گیرد؛ در نتیجه، همه چیز اساساً از همان آغاز، دیگرگونه و متفاوت خواهد بود، این بداعت و نوآوری در نخستین برخورد مخاطب با اثر مورد نظر، ادراک می‌شود.

در نمایشنامه «کاکتوس»[1] اثر «اکبر رادی» با دو پرسوناژ محوری تنها و تک‌افتاده روبه‌رو هستیم که در طبقه هفدهم یک برج، که با توجه به نوع معماری برجهای ساخته‌شده در تهران باید آخرین طبقه هم باشد، با هم دیدار می‌کنند. داستانی در کار نیست و نمایشنامه بر اساس حادثه سادهٔ دیدار دو دوست قدیمی که به ایجاد یک موقعیت تنش‌زا و کنشمند می‌انجامد، شکل می‌گیرد. خواننده یا تماشاگر از طریق فلاش‌بکها به میزان و نوع دوستی آنها پی می‌برد. اکبر رادی این آگاهی از چگونگی موقعیت پرسوناژها را تا حد زیادی یک‌سویه، می‌کند، یعنی مخاطب از «نفیسی» که یک بحران[2] روحی را از سر می‌گذراند، بیشتر می‌داند تا دربارهٔ «اعتماد».

بهانه‌هایی که پرسوناژها برای ادامه گفت‌وگو پیدا می‌کنند از دل فرهنگ و روابط خود آنها، برون‌زایی شده‌اند. در صفحه ۴۲۰، بی‌آنکه سالگرد ازدواجی در بین باشد موضوع آن، خیلی راحت دلیل و مستمسک تازه‌ای برای ادامه گپ زدن دو پرسوناژ نمایشنامه می‌شود و چون چنین اتفاقی جزء زندگی این آدمهاست، هم‌چون یک دلیل پی‌رنگی درون‌متنی، عمل می‌کند و به عنوان نشانه دیگری برای راهیابی به درون بافت روحی و روانی پرسوناژها به کار می‌رود.

اعتماد: ... آدم شب سالگرد ازدواجش نباید غُنُق باشه.

نفیسی: ... مثلاً چطور باشه؟

اعتماد: به قول یک نفرهایی ... می‌گن شگون نداره.

نفیسی: تو هم با این خرافات احمقانه!

اعتماد: اگه این خرافه‌های احمقانه هم نباشه، که منم مثل تو رُبات می‌شم پدر جان.

نفیسی: حالا فرض کن فردا سالگرد ازدواجمونه. می‌گی چی کار کنم؟ (صفحه ۴۲۰)

اینجا اکبر رادی، بر خلاف بسیاری از نویسندگان ترفندی کلیشه‌ای و باسمه‌ای برنمی‌گزیند؛ یعنی فوراً قضیه مطرح نبودن سالگرد ازدواج را لو نمی‌دهد و چند دیالوگ دیگر را عمداً به کار می‌گیرد تا همه چیز مثل یک حادثه کوچک، به نظر برسد و درست در دیالوگ سوم، نفیسی، موضوع را منتفی می‌کند. خواننده یا تماشاگر نکته‌بین هم، در این «اتفاق دیالوگ‌محور» هیچ مغایرتی نمی‌بیند و می‌فهمد که این دیالوگهای کوتاه در اصل حاصل تقطیع یک دیالوگ کلّی است و رادی به قصد کشاندن مخاطب به درون فضای نمایشنامه، این کار را کرده و خواسته است «تابعی» بسازد تا بر اساس آن دیالوگهای دیگری را که مهم است در متن بیاورد.

در تابع‌سازی، نویسنده با استفاده از یک

«پیش‌فرض»، فرصتی برای مطرح شدن بعضی داده‌ها فراهم می‌آورد؛ یعنی تابعی موضوعی را که حتی می‌تواند حادثه‌ای هم باشد، وارد متن می‌کند تا به یک «پیرو» بپردازد و همان‌طور که کارگردان روی سن «صحنه‌افزار» به کار می‌گیرد، نویسنده هم از تابع‌سازیهای درون‌متنی بهره می‌گیرد تا شاکله ساختاری اثرش را بدان‌گونه که تم، اقتضا می‌کند، شکل بدهد. اکبر رادی قاعدهٔ معمول زمان و مکان را می‌شکند و واقعیتها را بر حسب ضرورت روند پردازش موضوع نمایشنامه به کار می‌گیرد. در این ترفند نوعی ایجاب هست. بدین معنا که وقتی به حضور «فرح» نیاز هست، او بلافاصله آشکار می‌شود و در همان حال که با دیگران (شوهرش و اعتماد) به گونه‌ای هم‌زمان هم‌صحبت و هم‌نشین می‌شود، حادثه‌ای را هم که مربوط به یک مهمانی شبانه بوده است تداعی می‌کند.

نفیسی: شما که پشت کردین، فرح، گیر داد.

اعتماد: که چی؟

(فرح وارد می‌شود، زنی است نه دیگر جوان، امّا سرد و شیک‌پوش)

فرح: این چه تعارف زشتی بود که تو کردی ایرج؟

نفیسی: چه تعارفی؟

فرح: همین‌که گفتی اگه کیک رو نخورین، تمامشو می‌ریزم توی سطل زباله.» (صفحه ۴۳۶)

اینجا اکبر رادی با رویکردی ساختارشکنانه، بی‌آنکه کارش به بی‌ساختاری بینجامد، ساختار تازه‌ای را شکل می‌دهد که به‌رغم تداخل زمان و مکانهای متفاوت، در آن، روند پردازش موضوع نمایشنامه را که اصل قرار گرفته است، همچنان پیش می‌برد، به طوری که نهایتاً این ابتکار او به عنوان یکی از حوادث نمایشنامه، برای خواننده یا تماشاگر، جا می‌افتد. رادی قبلاً نیز همین ترفند هوشمندانه را در صفحهٔ ۴۳۰ به کار می‌گیرد؛ هنگامی که نفیسی گوشی تلفن را به طور تلفن همراه گرفته است و تلفن نفیسی آهنگ می‌زند ...

نفیسی: بفرمایین!

فرح: ایرج!

نفیسی: سلام.

فرح: چه کار می‌کردی؟

نفیسی: مشغولم.

فرح: چند تا دیگه مونده؟

نفیسی: یه هشت نُه تایی نشستن.

فرح: همه رو ویزیت کن. (صفحه‌های ۴۴۱ـ ۴۴۲)

تکرار این موقعیتهای متفاوت نمایشی، نمایشنامه کاکتوس را به صورت «نمایش در نمایش» و نحوهٔ حضور بازیگران را به شکل «بازی در بازی» در آورده است.

این اثر به خوبی نشان می‌دهد که زبان و شیوه دراماتیک بر رویکرد روایی و داستان‌گونه، غالب است، زیرا همه چیز برون‌نمایی شده است. در این برون‌نماییها پرسوناژهای نمایشنامه کاراکتریزه و نهایتاً برای تماشاگر یا خواننده، گیرا و باورپذیر می‌شوند.

واقعیت این است که هر دو پرسوناژ محوری نمایشنامه، به دو شاخهٔ گیاه بی‌ثمر کاکتوس می‌مانند و هر دو در نیمه‌راه زندگی تنها و مستأصل شده‌اند؛ در هر کدام نیمه‌ای از یک انسان ناامید و بیمار بر جای مانده است و در کل، به شکل متقابلی پارادایمی از همدیگرند. این دو نیمه، با هم می‌توانند به فاجعه‌ای کامل بدل شوند. در پایان نمایشنامه اعتماد در لوای خیرخواهی، نیمهٔ نفرت‌بار درونش را به نیمه نفیسی می‌افزاید و روانه‌اش می‌کند تا به زندگی پوشالی‌اش ادامه دهد و خودش که وضعیتی مشابه نفیسی و حتی بدتر از او دارد و همانند او، از همسر و زندگی دور است و در آپارتمانی زندان‌گونه، بین زمین و آسمان تنها و منزوی به سر می‌برد، دست به خودکشی می‌زند.

را به دو شاخهٔ کاکتوس تشبیه می‌کند (صفحه ۴۵۲). یعنی آنچه در یک شاخه کاکتوس جریان دارد در دیگری هم هست و ضمناً ثمری هم ندارند.

یک نکته را هم نباید فراموش کرد و آن این است که عنوان کاکتوس در اصل عنوان نمایشنامهٔ اعتماد است (صفحه ۴۱۶) و این نشان می‌دهد که همان ترفند هوشمندانه تابع‌سازی، عملاً به عنوان یک حادثه واقعی، اما با تفاوتهایی، در خود نمایشنامه رادی بر اساس قضیه «این‌همانی» روی می‌دهد و درون‌مایهٔ اثر تقریباً به همان نمایشنامه‌ای که خود اعتماد می‌نویسد، شباهت دارد. از یاد نبریم که نمایشنامه‌ای که اعتماد می‌نویسد سه پرسوناژ دارد (صفحه ۴۱۸)، در حالی که خودش با دو پرسوناژ دیگر نمایشنامه، سه نفرهٔ دیگری (نمایشنامه اکبر رادی) را شکل داده‌اند. ضمناً صحنه نهایی هم، علاوه بر داده‌هایی که بعداً به آن اشاره خواهد شد، اجرای واقعی صحنه پایانی نمایشنامهٔ خود اعتماد و نوعی انتقام‌گیری و نهایتاً آزاردهی سادیستی دیگران (جامعه) و حتی نوعی دهن‌کجی به آنهاست.

این دو پرسوناژ ظاهراً روشنفکر، هیچ کدام به آنچه می‌خواسته‌اند، نرسیده‌اند. در زندگی آنها عشق و حقیقت، غایب است و این آنها را بیمار کرده است؛ زندگی اعتماد در طبقه هفدهم یک برج، دقیقاً اشاره به برج عاج‌نشینی اوست؛ او در این برج نشسته است و برای انسان و جهان، نمایشنامه می‌نویسد، در حالی که زندگی خود او واقعی‌ترین و تلخ‌ترین تراژدی موجود است.

هر دو پرسوناژ از جامعه و اهداف واقعی‌شان دور افتاده و حتی به ضد آنها بدل شده‌اند. به حدی از خود بیگانه گردیده‌اند که نمی‌توانند حداقل خودشان را دوست بدارند. آنها بیمار، منزوی و بی‌واسطه‌اند. چیزهایی که اعتماد در پایان نمایشنامه (صفحه ۴۵۲) و قبل از خودکشی، به آنها می‌اندیشد و بر زبان می‌آورد همان چیزهایی نمایشی برمی‌دارد تا به اعتماد نشان بدهد که همواره با چنین وسیله‌ای به بیمارستان احضار می‌شود. هم‌زمان تلفن زنگ می‌زند و او را به بیمارستان احضار می‌کنند؛ یعنی یک واقعیت غیرفرضی دقیقاً جای یک واقعیت فرضی را می‌گیرد تا هنگام اجرای اثر، همه چیز کاملاً به شکل دراماتیک به تماشاگر، ارائه شود. متعاقباً در جای دیگری همین ترفند نمایشی را شاهد هستیم که در آن در یک لحظه، زمان تغییر می‌کند و مکان هم به یک بیمارستان منتسب می‌شود.

نفیسی: اون‌وقت تو می‌گی مریضها رو قطار نشوندی توی نوبت و می‌خوای بگی خیلی حرص دنیا رو می‌زنم؛ در صورتی که اگر یه فرح باشه ...

فرح که روی لبه میز نشسته بوده، شماره‌ای با هر کدام از این آدمها، ظرفیتهای محدود و نیمه‌ای دارند؛ یعنی پرسوناژها نیمه ابزورد هستند. امّا در پایان نمایش، هر دو، یکی با خودکشی و دیگری با ادامه یک زندگی کسالت‌بار و بی‌معنی کاملاً ابزورد می‌شوند.

پایان‌بندی نمایشنامه هم تا حدی پارادوکس‌گونه است. اعتماد به دوستش دروغ می‌گوید و چه بسا که مرگش برابر با ادامهٔ زندگی پوچ نفیسی و حتی بدتر از آن باشد و آنچه که نمایشنامه از زندگی نفیسی و فرح به مخاطب می‌دهد چیزی جز حل و گرفتار شدن آدمها، میان مناسبات اجتماعی غلط دوران مدرنیته نیست و این چیزی از مرگ، کم ندارد.

اکبر رادی، برای آنکه زندگی خانوادگی این دو پرسوناژ را در ذهن مخاطبان یادآور شود هر دو هستند که از دست داده است و به حدی از آنها دور افتاده که دیگر برایش دست‌نیافتنی شده‌اند.

در بخشی از دیالوگ فلسفی پایانی، اعتماد خودش را محور و نماد همهٔ انسانها می‌پندارد و این در اصل، ختم همه هستی به خویشتن است. رویکردی یک‌جانبه و خودمحور دارد و دیالوگهای قبلی او با نفیسی هم که حاکی از رفاه‌طلبی هرچه بیشتر اوست، گواه این مدعاست. ضمناً نگرشی ماتریالیستی به انسان و جهان دارد و مشخصاً به تکامل انسان از میمون، اشاره می‌کند (صفحه ۴۵۲). اما او که زمانی انسان را قبله‌گاه (کعبه آمال) خویش می‌دانسته است، سرانجام با شلیک گلوله به خودش برای همیشه این اومانیسم را محکوم به فنا، نشان می‌دهد.

در پایان نمایشنامه، تازه می‌فهمیم که حضور

غیر فرضی فرح، در کنار این پرسوناژها (نفیسی و اعتماد)، در اصل حضوری فرضی بوده، یعنی نمایشنامه کاکتوس، اساساً بر تعلیق‌زایی بی‌بدیل شکل گرفته است که در آن چندین بار، از تابع‌سازی استفاده شده و همه چیز در ذهن مخاطب دائم جابه‌جا می‌شود. نویسنده مخاطبش را لابه‌لای اتفاقات و حضورهای فرضی و غیرفرضی عبور می‌دهد تا او را با ژرف‌اندیشی نمایشنامه، قرین و همراه کند. بدین ترتیب، اکبر رادی، تابع‌سازی را برای پرسوناژها هم به کار می‌گیرد: فقط هنگامی که حضور مجازی فرح، به عنوان یک پیش‌فرض (تابع) به شکل واقعی نشان داده می‌شود، ما به کُنه، ناملایمات زندگی تراژیک او و شوهرش، نفیسی، پی می‌بریم و اگر این پیش‌فرض از نمایشنامه، حذف شود، تمام ساختار موضوعی اثر به‌هم می‌ریزد؛ قاعدهٔ معمول در رابطه با استفاده از تابع‌سازی در داستان یا نمایشنامه این است که در پایان اثر، نویسنده باید تابع یا پیش‌فرض اولیه‌ای را که به کار گرفته است، از حالت فرضی خارج کند و وضعیت را به شرایط واقعی قبل از این پیش‌فرض (تابع) برگرداند. اگر چنین نکند، در آن صورت، فرضی بودن پرسوناژها یا حادثه، خودبه‌خود به تمام اثر تسرّی، پیدا می‌کند و در نتیجه، داستان یا نمایشنامه، غیر واقعی و باورناپذیر می‌گردد؛ در حوزه رمان‌نویسی، ژوزه ساراماگو در رمان «کوری» از این تابع‌سازی استفاده برده و همین قاعده را به شیوه هنرمندانه‌ای رعایت کرده است.

در نمایشنامه کاکتوس، اکبر رادی هم خوشبختانه تمام پیش‌فرضهای اصلی را صرفاً به عنوان نگره‌ای درونی، اما دراماتیک و در خدمت پردازش موضوع و شکل‌گیری نمایشنامه به کار گرفته است. او در پایان، ناگهان همه پیش‌فرضهای واقعی اما مجازی را به همان حوزهٔ غیر مجازی، منتسب می‌کند تا پی‌رنگ نمایشنامه که بر روابط علت و معلولی استوار است، آسیب نبیند و ضمناً به مخاطبش هم، دروغ نگفته باشد.

اعتماد: فردام سالگرد ازدواجتونه و ... اگه تو، بخوای، می‌تونین شب قشنگی با همدیگه داشته باشین. برو خونه‌ت.

نفیسی: ... من، خونه‌ای ندارم.

اعتماد: داری خودتو لوس می‌کنی.

نفیسی: نه ... توی خونه من کسی نیس.

اعتماد: یعنی چی نیس؟

نفیسی: هیچ‌کس!

اعتماد: چیزی شده؟

نفیسی: آره.

اعتماد: کی؟

نفیسی: صبح.

اعتماد: سر چی؟

نفیسی: یه کوپ.

اعتماد: زدین به تیپ هم!

نفیسی: ...

اعتماد: بعد؟

نفیسی: بعد ... هیچی، رفت. (صفحه‌های ۴۴۹ـ۴۵۰).

حادثهٔ پایانی، از همهٔ حوادث قبل، آشنایی‌زدایی می‌کند و همه چیز را دوباره به آنالیز می‌کشاند. در آخر، تازه در می‌یابیم که اعتماد در تمام این مدت بی‌آنکه درونش را کاملاً آشکار کند، دچار بحران روحی شدیدتری بوده است.

اگر در رابطه با این روشنفکرهای برج عاج‌نشین از رویکردهای سیاسی و فلسفی بگذریم، به دلایل زیبایی‌شناختی و مخصوصاً روان‌شناختی هم، نمایشنامه کاکتوس بسیار حائز اهمیت است؛ از روی آنها، می‌توان ناهنجاریهای جامعه را آسیب‌شناسی کرد. هیچ کدام از این پرسوناژها، نه آنکه راه علم در پیش گرفته و نه آنکه در حوزهٔ ادبیات و هنر است، اصالت ندارند. هر دو همانند گیاه کاکتوس که منشأ اقلیمی آمریکایی دارد، با اینکه ایرانی هستند غیربومی و بیگانه به نظر می‌رسند؛ نامأنوس و تک‌افتاده‌اند و جدا از طبقه نیازمند جامعه که به هر دو آنها نیاز دارد، زندگی می‌کنند:

نفیسی: من فقط سؤال می‌کنم. پس اون سایبان امنی که توی آثارت وعده می‌دی کو؟

اعتماد: خانهٔ هر کسی سایبان امنشه.

نفیسی: خانه؟ ... نه!

اعتماد: و زیر هر سایبانی، گوشه‌های امنی وجود داره که ... (صفحه ۴۴۹)

آنچه که هنرمند خلّاق را از بقیه، متمایز می‌کند، نوع نگاه او به انسان و هستی و درک هم‌پوشی درونی و متقابل آنهاست. زیرا آنچه که به چشم می‌آید و هست، قبلاً بوده است و انعکاس یا نشان دادن آن امتیازی محسوب نمی‌شود. او باید با کشف و شهودی که هنگام خلق اثرش انجام می‌دهد، زوایای نامکشوف و حتی تصوّرناپذیر پدیده‌های مورد نظرش را به مخاطب نشان دهد و برای چنین کاری لازم است به رازگونگی این پدیده‌ها، واقف باشد و آنها را توأم با رازی که در خود نهفته دارد، بنمایاند. اکبر رادی در نمایشنامه کاکتوس با چنین دیدی به موضوع خود می‌نگرد. او ابتدا همه چیز را در سطح، نشان می‌دهد و سپس با تأنی و به طور تدریجی از سطح به لایه‌های درونی موضوع می‌رود و آن را می‌شکافد. در پایان، بعد از این «درون شکافت» تدریجی، غایتمندی دیگری را هم دنبال می‌کند تا مخاطب غافلگیر شود؛ ناگهان با حس‌آمیزی و ژرف‌نگری عمیقی، تماشاگر یا خواننده را با رازهای نهایی نمایشنامه که به رازهای مکشوف قبلی هم، سمت و سوی دیگری می‌دهد، مواجه می‌سازد و او را در برابر شگفتیها و پیچیدگیهای هنوز تجربه‌ناشده‌ای قرار می‌دهد.

نکته قابل تأمل در مورد پرسوناژهای محوری نمایشنامه کاکتوس، آن است که هر کدام به ضد خویش تبدیل شده‌اند و هر یک به گونه‌ای، دیگری را آزار می‌دهند. اعتماد دوستش را به ادامه شرایطی آزاردهنده و سادیستی تشویق می‌کند و وقتی او می‌رود، نمایهٔ ثانویه این خوی سادیستی به صورت مازوخیسم بر خود او عارض می‌گردد؛ وقتی کسی نیست که آزارش بدهد و ضمناً سلاحی هم به طور اتفاقی گیرش آمده است، پس در نهایت لذت و فلسفه‌بافی و حتی با زهرخندی که کنایه‌آمیز هم هست، لذت نهایی را با کُشتن خویش، از این دنیا می‌برد. او فقط با یک دیالوگ و آن هم در پایان نمایشنامه، چهره درونی و واقعی خودش را کاملاً آشکار می‌سازد. این دیالوگ از لحاظ محتوا و حتی واژگان و سطح بیان به کلی با بقیهٔ دیالوگهای او فرق دارد و نشان می‌دهد آن را کس دیگری که در درون اعتماد پنهان و با او آمیخته است، یعنی «خودِ واقعی‌اش» بر زبان می‌آورد و این خودِ واقعی هم کسی نیست جز همان قهرمان نمایشنامه‌ای که دربارهٔ خودش و دوستانش نوشته است. در نتیجه، باید گفت که او دیالوگ پایانی نمایشنامه اصلی خودش را از بر، می‌خواند و واقعاً به اقدامی که برای خودش در نمایشنامه در نظر گرفته عمل می‌کند و این تنها عمل واقعی او در زندگی است. افتخار، از نظر اعتماد امر پیش پا افتاده‌ای که کار هر کسی باشد، نیست. او برای این کار هم، نوعی مرتبت و ارزش قائل است. «خودکشی، هم باید به آدمش بیاد.» (صفحه ۴۲۲)

وضعیت زمان «حال» پرسوناژهای نمایشنامه کاکتوس حاصل گذشتهٔ آنهاست. در حقیقت، شناسنامهٔ نهایی آنها را به سرآمده‌هایی رقم می‌زند که عمدتاً به شرایط اجتماعی و جغرافیایی که در آن زاده شده و زیسته‌اند، ارتباط دارد. از

■ اجرایی از نمایش کاکتوس (حوزه هنری)

این رو، نمایشنامه با تحلیل، توأم است. به دیالوگ اعتماد توجه کنید:

«من از بچگی محرومیتهای زیادی کشیده‌ام و داغهای فراوانی ته این دل خودم دارم. من در واقع توی ولایت خودم برده بودم و همراه زمین و گاو و گوسفند بین مالکین خرید و فروش و دست به دست می‌شدم. بعدها با چه مشقّتی کار کردم و درس خوندم. یک کارگر نیمه‌وقت چاپخانه و یک نویسنده تمام وقت آماتور و حالا دارم حاصل رنجهای خودمو، درو می‌کنم.» (صفحه‌های ۴۲۲ ـ ۴۲۳).

او در ادامه، به بالیدن و تعریف از خود می‌پردازد و این بدون شک، حسادت و آزار درونی مخاطبی هم‌چون نفیسی را که احساس شکست می‌کند، در پی دارد. واقعیت دیگری هم هست؛ اعتماد هم نهایتاً به بن‌بست رسیده و حتی هفده طبقه از زمین فاصله گرفته است. او با مردم در ارتباط نیست و فقط از پشت شیشه‌های پنجره آپارتمانش شهر را به هنگام شب، تماشا می‌کند؛ در دنیای خاص، محدود و کوچک خویش با دلخوشی بی‌معنایی در انزوا، مانده است.

«من در طبقهٔ هفدهم یک برج سنگی، توی نور نشسته‌م، تنها و باشکوه عین ققنوس، و در عطر وِلرم قهوه و یک سونات مخملی، آثارمو، خَلق می‌کنم و غم دنیارم ندارم.» (صفحه ۴۲۳)

اعتماد و نفیسی، به ترتیب نمونه‌های درخشانی از دو نوع کاراکتر پیچیده (چندساختی= Round) و ساده (تک‌ساختی= Flat) هستند و این دوگانگی تنها وجه تمایز آنهاست. به همین دلیل، ما تا آخرین لحظه از آنچه که در درون کاراکتر چندساختی اعتماد می‌گذرد، خبر نداریم.

یکی از ویژگیهای نمایشنامه‌های اکبر رادی، پایان‌بندیهای غیر قابل انتظار است که همواره با وقوع حادثه‌ای تمام درون‌مایه قبلی نمایشنامه به تأویلهای تازه‌ای در می‌آید و به گونه‌ای خاص، نه آن‌گونه که مخاطب انتظار دارد، از گره‌های افکنده‌شده، گره‌گشایی می‌کند. باید یادآور شد که در این اثر رئالیستی، به‌رغم تمام داده‌هایی که به مخاطب می‌دهد، همیشه چیزی می‌ماند؛ درست همانند خود زندگی، که همواره و به طور هم‌زمان در عین تعریف‌پذیری، تعریف‌ناشدنی است.

نوع دیالوگها طوری است که در ارتباط‌گیری با مخاطب، هیچ مانعی ایجاد نمی‌کند و اگر در جاهایی به عباراتی مثل «خنده می‌کنم» (صفحه ۴۴۵) برمی‌خوریم به گمان من بدان علت است که چون پرسوناژها، مثل دیگران نیستند پس نَرم‌شکنی نیست، اگر گاهی خارج از عرف حرف بزنند. اما به کار بردن اصطلاح «پرپر زدن» برای حرکت ماهی زنده در هر جایی بیرون از آب، اشتباه است و در این مورد از اصطلاح «پل‌پل زدن» به فتح اوّل و سوم استفاده می‌شود.

اکبر رادی به گونه‌ای هوشمندانه مکث را به جای دیالوگ، به کار برده است، یعنی دقیقاً در جواب یک دیالوگ نمودار (...) را به کار می‌برد که اشاره به سکوت یا مکث پرسوناژ مقابل است. (صفحه ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۲۹ و ...)

استفاده از علامتهای تعجب و ندا (!) و نیز سؤال (؟) به جای دیالوگ همان کاربری مکث را پیدا کرده است که به آن اشاره شد؛ رادی به جای توضیح حالات، چنین علائمی را به کار گرفته است و این به هنگام اجرای نمایش کاربری همان «دستور صحنه و حالات» را برای کارگردان دارد.

دیالوگهای نمایشنامه کاکتوس اغلب با آنچه که در داستانها و رمانها می‌خوانیم متفاوت است. وجوه تصویری آنها بر غنای دراماتیک اثر افزوده و در همان حال سنخیت و یک‌پارچگی جملات را، با هر آنچه درونی است و قرار شده بیرونی شود، حفظ کرده است.

«شش رنگ غذای ایرانی و فرنگی روی میز چیده بودن، عین تابلوی نقاشی؛ به طوری که آدم دلش نمی‌اومد دست به ترکیب میز بزند. مبادا منظره تابلو به هم بخوره.» (صفحه‌های ۴۳۸ ـ ۴۳۹).

«من دارم این جوری مصرف می‌شم، عین یه قالب صابون، دارم کف می‌کنم و هرچه بیشتر کف می‌کنم، توی دستهای لطیف تو کوچک‌تر می‌شم.» (صفحه ۴۴۵).

دیالوگها، گاهی تأویلهای برون‌متنی دارند و مخاطب را عمیقاً به فکر فرومی‌برند، بی‌آنکه به دیالوگهای همین پرسوناژها در دنیای واقعی شباهتی داشته باشند و این یکی از ویژگیهای دیالوگ‌نویسی در هنر نمایشنامه‌نویسی است؛ وقتی نفیسی می‌خواهد به خودش شلیک کند، به جای آنکه بگوید: «می‌خوام به زندگی احمقانه خودم خاتمه بدم.» می‌گوید: «می‌خوام به این زندگی احمقانه شلیک کنم.» (صفحه ۴۲۱). مقایسه این دو دیالوگ دقیقاً وجوه متمایز و برتر دیالوگهای نمایشنامه را بر دیالوگهای روزمره آشکار می‌سازد. اصولاً هر نمایشنامهٔ ماندگاری فقط از طریق این دیالوگهاست که موضوع، فضا، حس‌آمیزی و آنالیز نهایی حوادث را از چارچوب محدود صحنه فراتر می‌برد و آن را در ذهن تماشاگر، بسط می‌دهد.

همین تأویل، در کاربری دیالوگها، در حرکات و حوادث نمایشنامه هم هست. رادی به نفیسی مجال می‌دهد که برای چند لحظه دوباره سلاحش را از دست اعتماد بقاپد و صحنهٔ تعلیق‌زای قصد خودکشی او دوباره، ولو برای چند لحظه، شکل بگیرد (صفحه ۴۲۱) و با تشدید آکسیون نمایشنامه، گیرایی اثر فزونی یابد.

در این نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای که می‌توان آن را در زمره «نمایش نو» قرار داد، کثرت نشانه‌های معنادار تئاتر را در کلام، حالات و موقعیتها و حتی در مضمون‌سازیهای بی‌بدیلی که دائم شکل و معنا، عوض می‌کنند، مشاهده می‌کنیم و شایسته است که کارگردان هنگام اجرای آن بر همه اینها و از جمله صحنهٔ گره‌افکنی، وقتی نفیسی سلاح را از بغل درمی‌آورد و می‌خواهد خودکشی کند، و فلاش‌بکهایی که به کمک تابع‌سازی بازنمایی می‌شوند و روابط خانوادگی را نشان می‌دهند و نیز روی لحظات نفس‌گیر و گره‌گشای پایانی توجه و تأکید خاصی داشته باشد.

در پایان باید گفت که نمایشنامه‌نویسان را، در کل می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: اوّل آنان که نگرش بیرونی دارند و موجودیت ابژه و واقعی پدیده‌ها برایشان اولویت دارد. دوم گروهی که رویکرد درونی دارند و همه چیز را از دریچه ذهنی و به شکل سوبژه به تصویر و تحلیل درمی‌آورند. سوم آن دسته که نگرش درونی و بیرونی را توأماً پیش می‌برند و دو دنیای ابژه و سوبژه را «دال» و «مدلول» هم می‌دانند. اکبر رادی جزء گروه سوم است و این نگرش در نمایشنامه کاکتوس حتی در انتخاب عنوان آن هم آشکار است. کاکتوس کلمه‌ای ابژه است که در این اثر معنایی تمثیلی، نمادین و سوبژه را القا می‌کند.

پی‌نوشت

۱. اکبر رادی، روی صحنه آبی، چهار جلدی، قطره، ۱۳۸۱، ص ۴۱۳

۲. Modern Play

■ اجرایی از نمایش کاکتوس (حوزه هنری)