

نقش آفرینی در رئالیسم گروتسک: نگاهی به باغ شب‌نمای ما¹

در میان متون نمایشی رادی که قسمتی از پیکره‌ی فرهنگ نمایشی این دیارند، تاریخ همیشه در افق یا حاشیه‌ی دید او و نمایشنامه‌هایش بوده است و نه 'متن' نمایشنامه‌هایش تا در آن‌ها چهره‌های تاریخی بچمنند و با ما و یا از ما سخن بگویند. گویی در این کار رادی عمدی بوده است تا تماشاگر یا خواننده‌ی متون او در حال و هوای کلام و فضا و حرکات چهره‌ها بال و پری بزنند و با قوه‌ی ترکیب (سنتز) خود برای متونش تاریخی بسازند. او در *بشنو از نی گفته-است*:

ببینید! این اصلاً مهم نیست که داستان یا نمایشنامه از دل واقعیت جوشیده، یا اینکه سراسر جعل بوده و از خیال نویسنده نشأت گرفته است. این مهم است که ما از بطن واقعیت و خیال و هرچه، داستان یا نمایشنامه‌ای بیرون‌بیاوریم که خواننده بدون هیچگونه ظن و ابهامی بتواند در حواس مرکب خود لمس و رؤیت کند...²

بدین ترتیب، از روزنه‌ی *آبی* (1341) او تا *آهسته با گل سرخ* (1368) آدم‌ها بر صحنه می‌آیند، سخن می‌گویند و می‌خرامند و زیست می‌کنند و در گرودار زندگی، به اندازه توش و توانشان در پیوند با دل‌نگرانی‌ها، سبک‌سری‌ها، لجاجت‌ها، عشق‌ورزی‌ها، پرکاری‌ها و بی‌عاری‌هایشان، قوام می‌گیرند و از هم می‌پاشند و نمایشنامه‌نویس خیالش راحت است که با این فرایند قوام‌گیری یا فروپاشی دست‌آخر تاریخی جان می‌گیرد. گفتیم 'تاریخی' و نه 'تاریخ' چرا که از یک دید تاریخ یعنی شناختی که آدم‌ها، بازیگر یا تماشاگر، به فراخور حالشان، از زیست-بوم خود و دیگران بدست می‌آورند و، به قول رادی، بوسیله "حواس مرکب" خود، به ترکیب (سنتز) این پاره‌های تن نمایش، یا تابلوها، می‌نشینند و به همان اندازه نیز یا تغییر می‌کنند و یا تغییر می‌دهند. دلیل شعرگونگی درام فقط ویژگی دودیدی‌اش که از ذات دیالوگ سرچشمه می‌گیرد نیست، آنچه که حتی به دیالوگ ویژگی دودیدی و روادید ورود به قلمرو دیالکتیک ذهن می‌دهد آنست که نمایشنامه به بازیگر یا به بیننده‌اش این فرصت

¹ این مقاله در *یادگارنامه‌ی اکبر رادی*، ضمیمه نشریه *گیله* و شماره 57، تیر 79 نیز تجدید چاپ شده است.

² ملك ابراهيم اميرى، *بشنو از ني: مکالمات با اکبر رادی*، رشت: انتشارات هدایت، 1370، 84.

را بدهد که به راحتی نه یک تاریخ بلکه دست کم دو تاریخ را در متن دخالت دهد: یکی تاریخی که با تاروپود متن درآمیخته است و بیننده با نیمنگاهی به متن می‌کوشد به آن شکل دهد، و دیگری آن تاریخی است که بیننده با خود وارد متن می‌کند و با عواملی چون زیست-بوم، رنگ و نژاد، طبقه‌ی اجتماعی و جهان‌بینی او پیوند انکارناپذیر دارد. همینکه بازیگر یا بیننده به این دو فرایند آگاهی تدریجی یابد، می‌گوییم حالتی شاعرانه یا شعرگونه پیش آمده- است زیرا در لحظاتی آن تاریخی که توسط بازیگر یا بیننده به متن اضافه می‌شود با تاریخی که متن از آن دم می‌زند به وحدتی ارگانیک می‌رسند و در لحظاتی نیز این دو دیدگاه رودرروی هم می‌ایستند و درام دودیدی و دومکانی‌شدن آغاز می‌گردد.

چنین است که رادی می‌تواند ادعا کند که در نمایشنامه‌های او واقعیت مزیتی بر خیال‌پروری ندارد، و جوهره‌ی نمایشنامه‌ها را نظام و منطق درونی خود نمایشنامه‌ها شکل می‌دهد، جوهره‌ای که بین خیال و واقعیت نوسان می‌کند، نه اینکه یکی سد راه دیگری به- حساب آید. بدین ترتیب، چنین نمایشنامه‌نویسانی می‌توانند ادعا کنند اگر به آدم‌ها و فضای دراماتیک هر اثر اجازه داده شود که به راحتی در هم بدونند و از هم مایه بگیرند، خودبه‌خود تاریخی شکل می‌گیرد که به دلیل برخاستن از دل درام نمایش، اگر بیشتر از درام-هایی که تاریخ را دستمایه‌ی کار قرار می‌دهند بر ذهن تاثیر نگذارند، کمتر از آنها نیستند. به همین دلیل مثلاً در *لبخند باشکوه آقای گیل (1352)*، همچنانکه روابط درونی خانواده علیقلی-خان گیل زیر ذره‌بین می‌رود، تاریخ معاصر او، یعنی گذر از فئودالیسم به تکنوکراتیسم توأم با سادیسم مازوخیسم، در متن تحولات این نمایشنامه جان می‌گیرد. نمونه‌ی دیگرش نمایشنامه‌ی *در مه بخوان (1354)* که با جان‌گرفتن اثر بر صحنه یا در ذهن خواننده، بی-آنکه دمی بر زبان چهره‌ای سخنی در باب مدرنیسم قناس انقلاب سفید! جاری شده باشد، روح این نمایشنامه جنبه‌ی آموزش‌وپرورش این مدرنیسم از خودبیگانه را با نقش برجسته‌ی ملیحی حک می‌کند و آن تاریخ دم‌بریده جان می‌گیرد.

بنابراین، می‌توان گفت رادی ملودی روابط میان آدم‌ها را سازمانی‌کند و رفته‌رفته از درون نمایشنامه لحظه‌ای از تاریخ معاصرش نوایی می‌شود که به عنوان هارمونی عمل می‌کند. جالب اینست که در این دسته از کارهای او با همین شیوه‌ی کار مسئله‌ای خاص

زیر ذره بین می‌رود، مسئله ای که هم سخن روز است و هم بعد تاریخی دلچسپی پیدامی‌کند.

این مقدمه‌ای بود برای ورود به این سخن که به تازگی از رادی نمایشنامه‌ای خواندم به نام *باغ شب‌نمای ما* که تا این تاریخ به چاپ نرسیده است. رادی در دو برش جمع‌وجور و با ترکیب- نمودن مایه‌هایی از روایت به روش برشت و شیوه‌های بیان نمایشی بومی، قصه‌ای پرداخته که پوستش برای ما آشناست: ماجرای ناصرالدین شاه و حال‌و‌کارش در دربار و... این نمایشنامه از چند جهت در خور توجه است: نخست آنکه رادی به تاریخ به عنوان متن روی آورده است، کاری که او تا کنون چندان میلی به آن نشان- نمی‌داده است؛ دیگر اینکه جسارت این را داشته است که به دمی از تاریخ بپردازد که پیش از این نیز دستمایه‌ی کار هنرمندان بوده است. این جنبه می‌تواند تله‌ای هم باشد، خاصه برای آن دسته که ممکن است بگویند، «پس یقین این روایت تازه از قصه‌ای آشنا ادعا دارد اینبار چنان نقل‌شده که گوی نخستین بار است دل-وروده دربار و خدم و حشم قدرتمداران قاجار را بیرون می‌ریزد.» سخنی که معمولاً بر زبان آنانی جاری می‌شود که برای تاریخ متنی قائل هستند که وفاداری به آن شرط اول نویسندگی است. برای این دسته این نمایشنامه چندان دلچسب نخواهد بود، و همان بهتر که نیست و نباشد، چرا که با شیوه‌ی روایت شناور و هذیان‌گونه ای که این متن دارد، روایت گذشته قناس grotesque می‌شود و تاریخ همان ماستی از کاردرمی‌آید که به قول ماستکی، چهره ای که در این نمایشنامه با کریم شیره‌ای در برابر شاه و برای تفریح او بقال-بازی به‌راه می‌اندازند، رندانی با انگشت زدن به آن [تاریخ] «زخمی» اش می‌کنند. این بدان دلیل است که، هر چند در این متن رادی از چهره‌های واقعی دربار ناصرالدین شاه استفاده می‌کند، اما تاریخ چنان روایت شده است که بیشتر به سرگیجه و اغتشاشی می‌ماند که برخاسته از سوء‌هاضمه‌ی 'سر' آن روزگار است، مرضی که گرچه 'سر' آن ریز و درشت خود به آن دامن می‌زنند، اما سرگیجه‌ی حاصل نه تنها خودشان را قناس می‌کند بلکه بر کل 'اندام' جامعه نیز تاثیر می‌گذارد و آن را دچار کژی و کاستی می‌کند. خواننده یا بیننده‌ای که این جنبه‌ی این کار را نادیده- بگیرد و گمان‌کند رادی برای روایت تاریخ آینه‌ای تحت به دست گرفته، باید مهبای سکندری خوردن نیز باشد، چرا که به قول

گفته روایت کردن تاریخ تنها به قصد رهایی از آن ارزش دارد؛ و به همین دلیل، روایت تاریخ برای نمایشنامه‌نویس -- به عنوان متن -- آینه‌ای دق می‌طلبد و رادی در این نمایشنامه چنین کرده است.

این نمایشنامه، در حالیکه دیدگاه ما در طول اجرا باید فقط «تخت طاووس، صندلی خورشیدی، و یک کره جهان نما...» باشد، شامل دو قسمت است: 'قبله‌ی عالم' و 'جبهه'. در قسمت اول، شاه که از همان دیالوگ اول روشن می‌شود با امور روده‌ای خود سخت مسئله دارد، از امور سیاسی داخل و خارج، از جمله ترور الکساندر، امپراطور روسیه، جریان تحریم تنباکو، و اوضاع درهم‌شور اندرونی، و ماجرای قمه‌کشیدن خواجه الماس، دلک سياه پوست دربار، به روی یحیی خان باختری می‌شود. این قسمت با حکم شاه درباره‌ی خواجه الماس: «آری، منظره مهیجی است! آبنمای الماسگون، عطر یاس و اقاقایای آبی... او را زیر درخت اقاقیا نشانده سرش را بردارید: گرد و قشنگ، که ما هم از تماشای او تحول حالی به هم رسانده، آسوده اندرون برویم» و اجرای این حکم که ما از چشم و به روایت شاه می‌بینیم، به پایان می‌رسد. قسمت دوم با آمادگی شاه برای رفتن به شکار و همزمانی آن با خبر فوت شکوه السلطنه، مادر ولیعهد، و تصمیم نهایی شاه که با این وجود به شکار برود، شروع می‌شود. در ادامه‌ی این قسمت شاه را می‌بینیم که از شکار بازگشته، سفری که به خاطر آنکه قوش در هنگام شکار با فضله‌اش جبه و جبروت شاهانه را لکه‌دار کرده، عقیم مانده و اینک خاطر شاه از این واقعه بسیار مکدر است. سپس، و برای آنکه حال شاه دیگرگون شود، کریم شیرهای و چوردکی و ماستکی برای شاه تئاتری ترتیب می‌دهند و سپس، علی‌رغم پند دیگران، شاه عزم حضرت عبدالعظیم می‌کند و ترور می‌شود و پس از آن، همانند مومیایی‌ها بر تخت طاووس دراز می‌کشد و نمایشنامه در تک-گویی بلند و هذیان وار ملیجک در کنار تخت طاووس رو به پایان می‌رود و در همین واپسین دمی‌های نمایش، ملیجک سایه‌ای را در زیر درخت اقاقیا به خیال آنکه شکار است با تیر می‌زند، و در آخرین دیالوگ‌های نمایشنامه متوجه می‌شویم که آن سایه شکار نبوده بلکه زیقوله، چشم و گوش شاه در اندرونی، بوده است که توسط ملیجک کشته شده است.

به تاریخ روی آوردن برای متن نمایش بی‌درنگ هیأت ارگانیک (اندامواره) را به عنوان فلسفه‌ی سیاسی متن در اندیشه‌ی انسان

می‌نشانند: قدرت خود را در پیوند با 'سر' و 'تن'، یا به تعبیر هگل، 'خدايگان' و 'بنده' نشان می‌دهد. و وقتی بین سر و تن تضاد و رویارویی باشد، که یعنی همان تنش در تاریخ، سرهای پرباد تن را به یغما می‌برند تا به هر ترتیب که شده سر بر تن لاغر و رنجور باقی‌ماند، و گروتسک بودن کار هم از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. در باره‌ی این موضوع و پیوندش با این نمایشنامه چند نفس دیگر سخن می‌گوییم. اینک به نکته‌ای می‌پردازیم که به نظر می‌رسد در این نمایشنامه هرچند به موازات اولی پیش می‌رود، اما چون شیوه‌ی نگرش به سر و تن را نیز رقم می‌زند، اهمیت بیشتری دارد.

پیش از هر چیز بهتر است سوالی مطرح نماییم: *جولیس سزار* و *توفان شکسپیر* هر دو نمایشنامه‌هایی هستند که بر مدار قدرت و رابطه‌ی سر و تن می‌چرخند، تفاوت این دو متن در چیست؟ نمایشنامه‌ی *جولیس سزار* سگرمه‌هایش درهم است و به داد و ستد قدرت در میان قدرتمداران توجه می‌کند و جز در سه صحنه‌ی کوتاه که مردم نقشی گذرا و محو دارند، بقیه امور به دست صاحبان و جویندگان قدرت حل می‌شود و گوی اینان به نوعی 'حجامت' در میان قدرتمداران برای بازگرداندن سلامت به 'سر' رضایت می‌دهند. این نکته در سخن بروتوس خطاب به سایر دسیسه‌گران آنجا که می‌گوید سزار را باید چنان کشت که جسدش «به ضیافت خدایان برود، نه اینکه طعمه کرکسان شود»، به خوبی روشن است. پس در این نمایشنامه، 'سر' ان بعد از آنکه از توده به عنوان 'تن' خلاص می‌شوند، با رعایت حرمت بین خود دست‌به‌کار می‌شوند و کشتن سزار را نه به عنوان قتل بلکه به عنوان اهداء خون به معبد قدرت برای احیاء آن تعبیر می‌کنند. به همین دلیل، بازنگاری روابط بین افراد در این نمایشنامه هرگز به سوی گروتسک میل نمی‌کند. اما، در نمایشنامه‌ی *توفان* همین جدال بر سر قدرت به گونه‌ای مطرح می‌شود که 'سر' ان در عین آنکه در میان خویش حرمت قائلند، حضور دائمی 'بنده' ای چون کالیبان آنان را وامی‌دارد دمادم به مثله‌کردن 'تن' غریبه که سهمی از قدرت می‌خواهد یا در آن دخالت می‌کند، بپردازند. کم‌دی بودن این نمایشنامه بیشتر به این خاطر است که نویسنده بهتر بتواند به این کنش‌ها بپردازد.

باغ شب‌نمای ما چنان جان‌گرفته است که بیشتر همانند *توفان* و البته با رگه‌های کم‌دی سیاه، 'سر' و 'تن' را رودرروی هم قرار می‌دهد. در چنین حالتی معلوم است که 'سر' برای ماندن خود

زبانی دریده و چشمی سفید داشته باشد، که این البته خصلت کمدی سیاه هم هست. باختین در هنگام بحث پیرامون ارزش ظهور کارناوال در قرون وسطی در جهت دا من زدن به رئالیسم گروتسک، به پانتاگروئل اثر رابله (1495-1553)، نویسنده‌ی فرانسوی، اشاره می‌کند که در آن نویسنده با واژگون کردن معیارهای رایج و مقبول، به این نوع رئالیسم می‌رسد، رئالیسمی که از سر به پایین را مورد توجه خود قرار می‌دهد. در این نوع رئالیسم بر پرخوری، سوء هاضمه، گرسنگی، خیالپردازی‌های آنچنانی در مورد غذا، ناراحتی‌های روده‌ای، و بر زبانی همسنگ هر یک از این حالات، که گاه چندش‌آور است و گاه شاعرانه، و نیز بر همزمانی‌های ظاهراً بی‌معنی اما تراژیک و بالاخره بر هذیان‌گویی تأکید بسیار می‌شود. به قول باختین، این همه نه به خاطر افزودن پلشتی به زندگی که به خاطر و با هدف زدودن این پلشتی‌هاست. به عبارتی، نویسنده‌ی رئالیسم گروتسک با تأکید بر آنچه رو به زوال است و ناساز و ناخوش، در بیننده یا خواننده میل تغییر و دوری‌جستن از ناخوشی را برمی‌انگیزد.

در این نمایشنامه ناصرالدین شاه از نقرس، بواسیر، و ناراحتی معده در عذاب است. به عبارتی این نظام، به عنوان هیأتی ارگانیک، از گردش طبیعی خون برخوردار نیست زیرا 'سر' آن با سایر اندام‌های این تن هماهنگی ندارد. این نمونه‌ای از رئالیسم گروتسک است که با اشاره به ارگانیزم بیمار، به ناسالمی یک نظام دلالت می‌کند. خونی که باید به تمامی اندام‌ها سفر کند و باز راه بالا را پیش بگیرد، در برگشت خود به قلب و سر اشکال می‌یابد. در این نمایشنامه، برای تأکید بر سر و تن گروتسک و به عنوان یکی از صحنه‌های گویای کمدی سیاه، می‌توان به همزمانی 'اتفاقی' گردن زدن خواجه الماس در زیر درخت اقاکیا و زانو انداختن به موضع متورم شاه اشاره کرد که چنان نشانه‌گذاری شده است و دیالوگ‌های آن چنان ردیف گردیده است که انسان دمی سررشته دیالوگ را گم می‌کند زیرا معلوم نیست شاه به فوران کدام خون اشاره می‌کند: خونی که از گردن خواجه الماس فواره می‌زند، یا از موضع دردناک او!

گفتیم از خصلت‌های دیگر این رئالیسم گروتسک همزمانی‌های اتفاقی اما با معنی است. یکی از این همزمانی‌های سیاه عزم شکار شاه است که با مرگ مادر ولیعهد همزمان می‌شود و مرگ به عنوان

پدیده‌ای فراشخصی در برابر انگیزه‌ای خودخواهانه که همان شکار باشد، قد علم می‌کند. یکی دیگر از اتفاقات دیگر این نمایشنامه که بسیار بامعنی است، سرگیجه و هذیان‌گویی ملیجک پس از مرگ ناصرالدین شاه است. او از کنار تخت طاووس که اینک شاه چون مومیای‌های هزارساله بر روی آن دراز کشیده است، از پنجره به بیرون می‌نگرد و سایه‌ای را که زیر درخت اقا قیا - همانجایی که خواجه الماس را گردن زدند - به خیال آنکه تکه یا شکار دیگری است با تیر می‌زند. در این لحظه، و با در نظر گرفتن این نکته که در پایان قسمت اول نیز خون خواجه الماس ریخته شده، و با در نظر گرفتن جایابی زمانی‌ای که توسط مومیایی شدن شاه صورت گرفته و نیز با جاری شدن کلمه هیروشیما بر زبان ملیجک، این چهره به ناگاه از دل تاریخ بیرون می‌جهد و در کنار ما می‌نشیند، و به ناگاه این کلام در ذهنمان جان می‌گیرد که تنها آنان که از تاریخ درس نمی‌گیرند مجبور به تکرار آن هستند، آن هم به نحو مضحکی!

سواى این‌ها، آنچه که خواندن این نمایشنامه را دلچسبتر می‌کند به اصطلاح تولک رفتن شاه و پوست انداختن تدریجی اوست. شاه از همان اوائل متن، جسته‌گریخته، مورد هجوم ضمیر ناخودآگاهش قرار می‌گیرد که گاه به او یادآوری می‌کند آنچه او در قالبش عمل می‌کند نقشی است از میان هزاران نقش که در این دنیا وجود دارد. برای او، چنان‌که برای هر قدرتمنداری، جدی‌گرفتن چنین ندایی و کشاندن آن از اعماق ناخودآگاه به سطح ضمیر آگاه و فعال نمودن آن، به معنی قدم اول در انعطاف‌پذیری در امور است، اصلی که سرآغاز قبول تغییر در خود فرد و در محیط اطرافش می‌شود. اما در برابر این ندای درون خیل کاسه‌لیسان و فرصت‌طلبان قرار گرفته‌اند که بدتر از خواهشهای شخصی خود شاه هستند، و این ندای درونی را خاموش می‌کنند یا به‌تأخیر می‌اندازند. به عبارتی، شاه و درباریان سبب سرکوبی و عقب‌نشینی این میل به 'بازی' در شاه می‌شوند، میلی که به هیچ وجه نمی‌میرد و به صورت لغزش‌های کلامی که بیانگر بازیگری او در 'نقش' شاه است، جلوه می‌کند.

در جریان قسمت دوم این نمایشنامه، هرچند مسائل سیاسی-اجتماعی بسیاری از سوی کریم شیره‌ای، چوردکی و ماستکی، بازیگران دربار، به نقد کشیده می‌شود، اما رویداد دیگری که به موازات این‌ها گسترش می‌یابد، تأکید ظریف رادی بر جنبه مشترك بین

تئاتر و قدرت است. تا پیش از بازی این بازیگران، شاه حادثه قوش و لکه‌دار شدن جبهه‌اش را توهین بزرگی به حساب می‌آورد، چراکه او شاه بودن خود را جدی‌انگاشته است؛ اما با دیدن نمایش این افراد و با شرکت‌کردن در جزئی از آن، از 'قبله‌ی عالم' بودن محض بیرون می‌آید و به 'نقش' بودن آن پی‌می‌برد. این پوستانداختن او هنگامی آغاز می‌شود که کریم شیره‌ای در جریان بازی، پالانی را که به عنوان خلعت به او داده‌اند رو به جمع و ما می‌گیرد و می‌گوید، «تن پوش، تن پوش مبارک است!» خنده‌ای که از این پس دامن شاه را می‌گیرد و عاقبت به غش‌مودن و دوباره چشم بازکردن او به جهان می‌انجامد، از نظر رئالیسم گروتسک مراسم ورود به دنیای ممنوعه‌ایست که تا آن زمان نه دیگران به شاه اجازه ورود به آن را می‌دادند و نه خودش جسارت کشف آن را داشته است. و درست پس از این 'بازی' است که شاه از تئاتر می‌آموزد که لازم است حتی اگر دمی هم شده، واقعاً و به طور دراماتیک 'شاه' شود، چرا که دمی باور می‌کند پایداری و دوام جای خود را به لرزه و لرزش و ناپایداری داده است و پس از این 'بازی' است که او به ملیجک که او را به یاد شکار و آن حادثه‌ی تلخ می‌اندازد می‌گوید، «آه... دنیا گردش عصرانه‌ایست ملی جان. به این حرف‌ها نمی‌ارزد؛ یعنی اصلاً نمی‌ارزد.»

سخن آخر اینکه در لابلای این حوادث انگار رادی می‌خواهد حقی که از تئاتر دریغ داشته و یا نادیده انگاشته‌اند برای تئاتر دوباره مطالبه‌کند و آن خاصیت روان-ذهن-درمانی آنست. گویی *باغ شب‌نمای ما* برسر آن است که بگوید هدف از روایت تاریخ دفاع از این سخن است که قدرت و تئاتر از ابزار مشابهی بهره می‌برند، گرچه در اولی بازیگران به جهت یکی شدن با نقش خویش از خود بیگانه و از قدرت تهی می‌شوند و همانند همه بندگان قدرت، چاره را در جانبداری از تاریخ ایستا می‌پندارند؛ اما در دومی به دلیل توان و لزوم بیرون آمدن بازیگران از نقشی که برای آنان تعیین شده است، بازیگران می‌توانند ادعا کنند که بندیان آزاده‌ای هستند، زیرا که اینان به تاریخ پویا توجه دارند.

اگر این نمایشنامه را با دیگر آثار گذشته‌ی رادی مقایسه-کنیم، روشن است که شیوه‌ی بازنمایی در این نمایشنامه سبب می‌شود که عکس شیوه‌ی معهود او شکل‌گیرد. یعنی، چنان‌که گفتیم، اگر در نمایشنامه‌های گذشته از جریان حوادث معمول رفته‌رفته 'تاریخ'ی

شکل‌می‌گیرد، در این نمایشنامه اندک‌اندک تماشاگر متوجه‌می‌شود که تاریخ و طنطنه‌اش دورمی‌شود و نبض روزگار خودش رساتر و منظم‌تر می‌زند. شناوربودن زمان نمایشنامه، که از همان ابتدا رادی بر آن تاکیدمی‌کند، خود تقویت‌کننده این گذر ذهنی است. متون نمایشی-ای که از تاریخ مایه‌می‌گیرند، ادعای‌های علیه 'بودن'های معهود و مقبولی هستند که متنیت تاریخ به تثبیت آن اندیشیده-است، اما در ساختار نمایشی آن، که *باغ شب‌های ما* نمونه‌ای از این کار است، چنین 'متنیت'ی به‌بازی‌گرفته‌می‌شود، و صد البته، بی‌این 'بازی' درامی هم شکل‌می‌گیرد.

بهزاد قادری

کرمان: بیست و هفتم بهمن ماه هفتاد و هفت