

خوانش روایت‌شناسانه فضا در منتخبی از آثار نمایشی اکبر رادی

پرستو محبی^{۱*}، حسن برزگر^۲

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۱۱، تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۳)

چکیده

در این تحقیق با استفاده از طبقه‌بندی ماری - لو رایان در باب فضا در روایت، ابتدا شیوه‌های ارائه فضا و «متنی کردن فضا» در گزیده‌نمایش‌نامه‌های رادی مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس از میان پنج مقوله مرتبط با «فضای روایی» (قاب‌های فضایی، زمینه، فضای داستان، جهان روایی و عالم روایی) به ارتباط میان «قاب فضایی» با «زمینه» و «فضای داستان» پرداخته می‌شود.

مطالعه نمایش‌نامه‌های رادی نوعی پیوستگی میان قاب‌های فضایی با زمینه و فضای داستان را نشان می‌دهد؛ به طوری که قاب فضایی در آثار او صحنه نمایش را از جهان پیرامونش جدا نمی‌کند؛ بلکه فقط بخشی از «عالم روایی» داستان را قاب می‌گیرد. «خانه» که قاب اصلی در اغلب آثار رادی است، در امتداد جهان خارج از خود به نمایش گذاشته می‌شود. نشانه‌هایی از فضای خارج از قاب مدام در قاب‌های روایی انعکاس می‌یابند، به قاب نفوذ پیدا می‌کنند و مرزهای خانه را تهدید می‌کنند تا سرانجام چارچوب قاب فرومی‌ریزد و فضای داستان و زمینه

۱. استادیار هنر و معماری، دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات (نویسنده مسئول)

* p_mohebbi@ut.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد هنر و معماری، دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات

روایت به صحنه راه پیدا می‌کند و بر آن مسلط می‌شود. قاب صحنه که اغلب همچون حصارِ دربرابر جهان محاط بر خود عمل می‌کند، در پایان نمایش درهم می‌شکند و آشوب «جهانِ روایی» به قاب صحنه نفوذ می‌کند. به‌منظور نمایش این پیوستگی میان قاب فضایی با فضای داستان، نویسنده گاه - برخلاف شیوه معمول در نمایش‌نامه‌نویسی - از روش «گردش» به‌جای «نقشه» در توضیح صحنه ابتدای نمایش‌نامه استفاده می‌کند. روش کار در این تحقیق توصیفی - تحلیلی است.

واژه‌های کلیدی: فضا، روایت‌شناسی، اکبر رادی، فضای روایی، فضای نمایشی.

۱. مقدمه

برای بحث از فضا و نقش آن در آثار رادی کافی است عنوان نمایش‌نامه‌های او را از نظر گذراند: «روزنه آبی»، «از پشت شیشه‌ها»، «در مه بخوان»، «منجی در صبح نمناک»، «پلکان»، «شب روی سنگفرش خیس»، «باغ شب‌نمای ما»، «ملودی شهر بارانی» و «پایین، گذر سقاخانه». این عناوین نشان می‌دهد در آثار رادی بیش از آنکه حول یک شخصیت یا حادثه شکل بگیرد، برپایه موقعیتی در مکان استوار می‌شود. همچنین می‌توان گفت با توجه به تعدد آثار رادی و گستردگی فعالیت او در طول نزدیک به پنج دهه و نیز اهمیت نقش وی در نمایش‌نامه‌نویسی ایران، حجم آثار تولیدشده در نقد و تحلیل نمایش‌نامه‌های او چندان زیاد نبوده است. باوجود این، در چندین مقاله و بخش‌هایی از کتاب‌های مرتبط با رادی به بررسی فضا در آثار او پرداخته شده است که این خود نشان از پررنگ بودن نقش فضا در نمایش‌نامه‌های رادی دارد. اما این مطالعات تحلیلی غالباً سمبولیسم مکان را نشانه می‌رود یا مفهوم فضا را در خارج از قاب نمایش و در زمینه‌هایی همچون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی یا اخلاق دنبال می‌کند. به بیان دیگر، بیشتر به پس‌زمینه فضا و مفاهیم استعاره‌ای برخاسته از آن توجه کرده‌اند تا به جلوه‌های عینی آن بر صحنه و نقش فضا در متن روایی نمایش.

در این مقاله ابتدا، مطالعات روایت‌شناسی درباب فضا با تمرکز بر طبقه‌بندی ماری - لو رایان^۱ مرور، و چهار رویکرد متفاوت در بحث از مکانمندی متن معرفی می‌شود؛ سپس تقسیمات فضای روایی و همچنین شیوه‌های متنی کردن فضا در روایت بررسی می‌شود. در ادامه این سؤال مطرح می‌شود که چگونه می‌توان از طریق بررسی ارتباط

میان تقسیمات فضای روایی، به خوانشی نو از آثار رادی دست یافت. به نظر می‌رسد رادی قاب روایتش را درون جهانی وسیع‌تر قرار می‌دهد و در آثار او پیوندی ناگزیر میان خانه و شهر/ جامعه برقرار می‌شود؛ به طوری که در نهایت فضای شهر به فضای خانه وارد می‌شود و «قاب» و «زمینه» قاب با یکدیگر پیوند می‌یابند.

به منظور تحقیق در باب فضا، گزیده‌ای از آثار رادی به عنوان نمونه مطالعاتی تحلیل می‌شود. نمایش‌نامه‌های بررسی شده در این مقاله عبارت‌اند از: «روزنه آبی»، «پلکان»، «تانگوی تخم مرغ داغ»، «آهسته با گل سرخ»، «ملودی شهر بارانی»، «خانمچه و مهتابی»، «پایین، گذر سقاخانه» و «شب‌به‌خیر جناب کنت».

۲. مطالعات روایت‌شناسی در باب فضا

در مطالعات روایت‌شناسی^۲، با تعریف روایت در حکم «توالی رویدادها» و در نتیجه تکیه بر عامل زمان، اهمیت فضا اغلب مغفول واقع می‌شود و در مقابل تقسیم‌بندی جامعی که در باب زمان در روایت شکل می‌گیرد، نظریه جامعی مرتبط با فضای روایی تا مدت‌ها ارائه نمی‌شود. از میان پژوهش‌ها و رویکردهای پراکنده درباره تحلیل فضا در روایت، مطالعات ماری - لو رایان نمونه جامع‌تری است که در آن کوشش شده آشکال گسترده تقسیمات فضایی متن روایی طبقه‌بندی شود. رایان در مدخل «فضا» در دانشنامه راهنمای/امروزی روایت‌شناسی^۳ چهار رویکرد متفاوت در مقوله مکانمندی متن را از یکدیگر مشخص و متمایز می‌کند:

الف. فضای روایی^۴: به جهان بازنمایی شده در متن اشاره دارد و در حکم ظرفی است برای جای دادن موجودات و بستری است برای پیش‌برد حوادث. در ادامه به این مورد بیشتر پرداخته خواهد شد.

ب. گسترش فضایی متن^۵: اصطلاحی که رایان برای اصلاح مفهوم «فضای گفتمان»^۶ در آرای چتمن در باب فضای روایی وضع می‌کند. چتمن کوشید دسته‌بندی ژنت از «زمان داستان»^۷ (طول زمانی ذهنی حوادث در روایت) و «زمان گفتمان»^۸ (زمانی که صرف خواندن روایت می‌شود) را به مقوله فضا انتقال دهد. فضای داستان،^۹ مشابه مفهوم زمان داستان، فضای کلی روایت است که موجودات را دربرمی‌گیرد و حوادث

در آن اتفاق می‌افتد. اما فضای گفتمان براساس تعریف چتمن، به معنای «کانون توجه فضایی» است؛ حوزه محدودشده توسط روایت و بخشی از کل فضای داستان که بنابر نوع رسانه، توسط راوی یا چشم دوربین قاب گرفته شده است (Chatman, 1978: 102). به بیان دیگر، فضای گفتمانی به محیط جاری راوی اشاره می‌کند. رایان از این معادل‌سازی واژگانی انتقاد می‌کند؛ زیرا طبق تعریف ژنت، زمان گفتمان زمانی است که صرف خواندن متن می‌شود؛ اما فضای گفتمان در تعریف چتمن، آن فضایی نیست که به‌طور فیزیکی به‌وسیله متن اشغال می‌شود. از این‌رو رایان اصطلاح «گسترش فضایی متن»^{۱۱} را پیشنهاد می‌دهد که از نگاه او، به مفهوم فضای گفتمان (در برابر زمان گفتمان) نزدیک‌تر است. این اصطلاح به مکانمندی متن در حکم سوژه‌ای مادی یا به عبارتی به فضایی که متن اشغال می‌کند، اشاره دارد و با این تعریف، برای مثال روایات شفاهی و موزیک بُعد صفر گسترش فضایی را دارند؛ اخبار زیرنویس‌شده یا هر متنی که بر روی یک خط قرار بگیرد، تک‌بعدی محسوب می‌شوند؛ روایات به‌چاپ‌درآمده، فیلم و نقاشی دوبعدی، و تئاتر و باله گسترش سه‌بعدی فضایی دارند (Ryan, 2014).

ج. فضای زمینه و دربرگیرنده متن:^{۱۲} این جنبه از مکانمندی ناظر به ارتباط روایت با جهان واقعی پیرامونش است. در برخی موارد روایت می‌تواند در جهان بیرونی «واقع شود»؛ به‌طوری که درک کامل آن بدون ارجاع به جهان خارج ممکن نباشد. این جنبه از فضا برای نمونه در روایات شفاهی، زمانی که راوی و روایت‌شنو^{۱۳} در یک مکان قرار گرفته‌اند و راوی برای پیش‌برد داستان به بخش‌هایی از فضای اطراف اشاره می‌کند یا به ژست‌ها یا بیانات اشاره‌ای متوسل می‌شود، قابل مشاهده است و یا در توضیحات موزه‌ها که مخاطب برای دریافت هر قسمت از متن باید در بخشی از موزه یا روبه‌روی یکی از آثار قرار گیرد.

د. شکل فضایی متن:^{۱۴} این مفهوم فضا از مفاهیمی که تا اینجا گفته شد، بسیار فاصله دارد و چپ‌نش و ساختار کلی متن را در نظر می‌گیرد. اصطلاح شکل فضایی را جوزف فرانک^{۱۵} (۱۹۵۸ [۱۹۴۵])^{۱۶} در توضیح ادبیات مدرنیستی پیشنهاد کرد. این اصطلاح به داستان‌هایی می‌پردازد که در آن‌ها به‌جای استفاده از زمانمندی و روابط علی برای سازمان‌دهی متن، تمهیدات چپ‌نشی، مونتاژ عناصر مجزا یا الحاق خطوط موازی

طرح به کار بسته می‌شود (Frank, 1958). در واقع واژه فضا در اینجا به «پیکره وحدتمند» متن (همان، ۷۳) ناظر است که ساختاری ذهنی برساخته از شبکه‌های روابط قیاسی یا تقابلی میان موضوعات، معناها، شخصیت‌ها یا حتی آواهای درون‌متن را بنا می‌گذارد.

با توجه به اینکه دسته اول، یعنی فضای روایی، مفهومی است که در ادامه در تحلیل نمایش‌نامه‌ها به کار می‌رود، در اینجا به شرح کامل‌تر آن پرداخته می‌شود. فضای روایی که جهان محیط و بستر حوادث در روایت به‌شمار می‌رود، خود در پنج دسته قابل تفکیک و مطالعه است:

۱. قاب‌های فضایی:^{۱۷} محیط مادی و مشخصی است که حوادث در آن اتفاق می‌افتد یا نشان داده می‌شود. قاب‌های فضایی را از این منظر می‌توان مشابه صحنه تئاتر دانست که در آن تمایز میان صحنه درحال روایتی که قاب گرفته شده است، از جهان پیرامون که توسط شخصیت‌ها به آن ارجاع داده می‌شود، به راحتی قابل تشخیص است (Ryan, 2014). می‌توان قاب‌های فضایی را، آن‌طور که مورد نظر رایان است، معادل مفهوم فضای گفتمان نزد چتمن دانست.

۲. زمینه:^{۱۸} محیط کلی اجتماعی - تاریخی - جغرافیایی که در پس‌زمینه کنش‌ها قرار می‌گیرد. برخلاف قاب‌های فضایی که در هر بخش می‌تواند تغییر کند، این مورد ظرفی ثابت است که کل متن را دربرمی‌گیرد. زمینه یک روایت برای مثال می‌تواند یک طبقه اشرافی در اواخر قرن هجدهم باشد.

۳. فضای داستان:^{۱۹} شامل تمام قاب‌های فضایی به‌اضافه تمام مکان‌هایی که متن ذکر کرده؛ اما صحنه حوادث واقعی درحال رخداد نبوده است. فضاهایی که در آرزوها، بیم‌ها و خیالات شخصیت‌ها جریان می‌یابند، در نتیجه می‌توانند در این مقوله قرار گیرند.

۴. جهان روایی:^{۲۰} اگر فضای داستان شامل مکان‌های پراکنده‌ای در سطح متن باشد که توسط فضای خالی ازهم جدا شده‌اند، جهان روایی جهانی است که به وسیله ذهن به صورت یک فضای بهم‌پیوسته، جامع و به لحاظ مادی یک کل جغرافیایی موجود دریافت می‌شود. به بیان دیگر، فضای داستانی به وسیله تصورات خواننده و براساس

دانش فرهنگی و تجربه جهان واقعی او به صورت جهان روایی کامل می‌شود (همان).
 ۵. عالم روایی: ^{۲۱} جهانی که به صورت واقعی به وسیله متن ارائه می‌شود، به اضافه تمام جهان‌های ناواقعی که توسط شخصیت‌ها به عنوان آرزوها، اعتقادات، ترس‌ها، تأملات، گمان‌ها، رؤیاها و فانتزی‌ها در متن مطرح می‌شود.

چنان‌که اشاره شد، از بین چهار رویکرد کلی که رایان برشمرده است، بیشتر بر دسته اول، یعنی فضای روایی، تمرکز شده است. از میان پنج مقوله مطرح شده در فضای روایی نیز، مبحث قاب‌های فضایی بیش از مباحث دیگر برای انطباق در درام مناسب است. در گام بعد، باید شیوه‌های ارائه مکان در متن را بررسی کرد تا چارچوبی برای مطالعه مکانمندی درام فراهم آید؛ اما پیش از آن باید گفت مفهوم مورد نظر از فضا در این مبحث بسیار نزدیک به تعریفی است که در *دانشنامه روایت‌شناسی* ^{۲۲} آمده است: تعریف فضا در بنیادی‌ترین سطحش به عنوان محیطی که در آن شخصیت‌های داستان حرکت و زندگی می‌کنند که دست‌کم چهار سطح را درگیر می‌کند: ۱. مرزهایی که آن را از فضاهای افقی و عمودی مجاور جدا می‌کند. ۲. اشیائی که این محیط دربرمی‌گیرد. ۳. شرایط زندگی‌ای که فراهم می‌آورد. ۴. بُعد زمانی‌ای که در آن محصور است (بوخهولز و یان، ۱۳۹۱: ۱۵۹).

۲- ۱. متنی کردن فضا

تا اینجا اشاره شد که هر متن روایی در زمینه‌ای از فضا (در لایه‌هایی متفاوت با گستردگی گوناگون) قرار می‌گیرد. اما باید به این مسئله نیز پرداخت که نشانه‌های مکانی از چه راهی وارد متن می‌شوند و فضا چگونه در روایت نمود می‌یابد. رایان آشکار شدن تدریجی مکان یا به عبارتی بازنمایی پویای اطلاعات فضایی در متن را «متنی کردن فضا» ^{۲۳} می‌خواند. این متنی کردن با نوعی روایی کردن همراه است؛ زیرا به مانند راهنمای توریستی فقط به شرح خویش نمی‌پردازد؛ بلکه در زمینه کنشی که در طول زمان گسترش می‌یابد و به جلو می‌رود، قرار دارد (همان‌جا). به طور کلی اطلاعات فضایی در متن یا از خلال گفت‌وگوهای شخصیت‌ها منتقل می‌شود یا به واسطه راوی. اسامی اشاره (اینجا، آنجا)، حروف اضافه مرتبط با مکان (در، به) و توصیفات مکانی

(بلند، فراخ) ابزار این انتقال‌اند. هرچند هر متنی روش متفاوتی برای تجسم بخشیدن به اطلاعات مکانی دارد، می‌توان به سه تمهید و تکنیک رایج‌تر روایی برای هدایت و استقرار مخاطب در فضای داستان اشاره نمود:

۱. توضیح صحنه: روایت‌شناسان اغلب توضیح را نقطه‌ی مقابل روایتگری تلقی می‌کنند؛ زیرا لازمه‌ی ارائه‌ی توضیحات درمورد فضا، قطع‌کنش، نگه‌داشتن زمان و به‌تعلیق درآوردن پیشرفت حوادث است. با این حال، این روش تمهید اصلی برای آشکارسازی اطلاعات در روایت است.

۲. همراه کردن توضیحات با حرکات اشخاص یا اشیا: راهکار پویاتر برای تصویر کردن فضا به‌منظور کم‌کردن مکث توصیفی، درآمیختن آن با کنش است. برای این کار، هم‌زمان که شخصیت یا شیء فضا را طی می‌کند، کنش او شرح داده می‌شود: «به انتهای راهرو که رسید در سمت راست را باز کرد و وارد اتاقی بزرگ شد».

۳. ارائه‌ی فضا از طریق زاویه‌ی دید: این روش نیز که جلوه‌ای مشابه‌ی نمای نقطه‌ی دید^{۲۴} در سینما خلق می‌کند، پویایی بیشتری از حالت اول دارد. در این تمهید از طریق دنبال کردن نگاه یکی از شخصیت‌های درون‌داستانی و شرح آنچه شخص می‌بیند، فضا ترسیم می‌شود. درحالی که توضیح صحنه با نوعی بی‌طرفی (یا تظاهر به بی‌طرفی) همراه است، در این مورد شخصیت فرد، موقعیت او در متن، مکان قرار گرفتنش و حرکت یا ثباتش به‌وضوح در بازنمایی فضا تأثیر دارد.

در همین زمینه چتمن به نکته‌ای اساسی اشاره می‌کند و آن این است که مفهوم چه کسی از فضا درحال ترسیم شدن است و ما به «چشمان» چه کسی برای دیدن فضا وابسته‌ایم؛ راوی، شخصیت یا نویسنده‌ی تلویحی و اینکه آیا بیرون شخصیت هستیم یا از درون او صحنه را می‌بینیم (Chatman, 1978: 102). این کانون جهتگیری در فضای گفتمانی با اصطلاح «اینجای گفتمانی»^{۲۵} (دربرابر «اینجای داستانی»^{۲۶}) شناخته می‌شود که معادل محل فیزیکی جاری و دیدگاه راوی است. از این منظر، بازنمایی و ادراک فضای داستانی با مبحث «پرسپکتیو»^{۲۷} در روایت‌شناسی هم‌پوشانی پیدا می‌کند و دقیقاً وابسته به کانونی‌سازی^{۲۸} است (بوخهولز و یان، ۱۳۹۱: ۱۶۰).

تصور فضایی در روایت را می‌توان در دسته‌بندی دیگری نیز ملاحظه کرد.

سازمان‌دهی اطلاعات مکانی (فارغ از اینکه به کدام سه روش مذکور باشد) به دو روش صورت می‌گیرد: به صورت «نقشه^{۲۹}» یا از طریق «گردش^{۳۰}» (Linde & Labov, 1975). در روش نقشه، فضا به صورت پانوراما از نقطه دیدی جسمیت‌نیافته (همچون چشم خدا) و از زاویه بالا ارائه می‌شود. در این روش، بخش‌های مختلف فضا کنار هم گذاشته می‌شود، به صورت نقشه جامعی درمی‌آید و به گونه‌ای سازمان‌داده شده (مثلاً از بالا به پایین، چپ به راست یا جلو به عقب) ارائه می‌شود. این نظام تصویری را می‌توان معادل «نمای معرف»^{۳۱} در سینما دانست. در روش گردش، برعکس فضا به صورتی پویا از زاویه دیدی متحرک بازنمایی می‌شود؛ مثلاً یک آپارتمان اتاق‌به‌اتاق از طریق دنبال کردن خط سیر یک نفر که دارد آپارتمان را نشان می‌دهد، تشریح می‌شود. برخلاف دید خالص، عینی و ختشی در نقشه، نگاه گردش تجربه جسمیت‌یافته و فردی یک عبورکننده را به نمایش می‌گذارد (Ryan, 2014). همچنین توضیح صحنه در روش نقشه اغلب به طور یک‌جا و در ابتدای متن عرضه می‌شود؛ ولی در روش گردش اطلاعات به تدریج و در طول اثر آشکار می‌شود.

فلودرنیک^{۳۲} (2009: 42) فرمول افتتاحیه بسیاری از داستان‌های سنتی را در عمومی‌ترین حالت به صورت زیر خلاصه می‌کند:

[NP**] [صفت] فعل [مکان-PP] [زمان-PP*]

* PP (Prepositional Phrase): عبارت اضافی

** NP (Nominal Phrase): عبارت اسمی

در دستور زبان فارسی، با انتقال فعل به انتهای جمله و جابه‌جایی اسم و صفت، فرمول بالا به صورت مثال زیر درمی‌آید:

«اوایل دهه سی در روستایی دورافتاده مردی تنها زندگی می‌کرد که...»

در انتهای این بخش باید به مبحث معناسازی^{۳۳} فضا اشاره کرد که در بسیاری از مطالعات اغلب سنتی این حوزه، در مرکز توجه قرار می‌گیرد. در این رویکرد، مکان ترسیم‌شده در متن به مثابه نمادی از یک مفهوم خوانش می‌شود و خواننده یا منتقد معانی سمبلیکی را به نواحی مختلف و نشانه‌های مکانی موجود در جهان روایی نسبت می‌دهد. برای مثال کوه می‌تواند به صورت نماد قدرت، سرچشمه نماد پاکی و فضای

بسته نماد امنیت یا محدودیت در ذهن مخاطب برداشت شود. این مفهوم نباید نوعی استعاری کردن صرفاً ذهنی مفهوم فضا محسوب شود؛ زیرا متصل به فضاهای خاص جهان روایی است؛ به‌عکس استعارات فضایی که از ارتباط با قلمروهای مشخص جلوگیری می‌کند (همان‌جا).

۳. تقسیمات فضای روایی در نمایش‌نامه‌های رادی

برای ورود به بحث فضای روایی در نمایش‌نامه‌های اکبر رادی گزیده‌ای از آثار دهه شصت به بعد او به‌عنوان نمونه مطالعاتی تحلیل می‌شود. علاوه بر این، به سبب اهمیت نمایش‌نامه «روزنه آبی» - اولین اثر منتشرشده از رادی که می‌توان آن را الگوی اولیه و قابل تأملی از نحوه به‌کارگیری و نمایش فضا دانست - این نمایش‌نامه نیز به موارد مطالعاتی اضافه شده است. به این ترتیب، نمایش‌نامه‌های مورد مطالعه در این مقاله عبارت‌اند از: «روزنه آبی» [۱۳۳۸ - ۱۳۴۰]، «پلکان» [۱۳۶۱]، «تانگوی تخم‌مرغ داغ» [۱۳۶۳]، «آهسته با گل سرخ» [۱۳۶۵]، «ملودی شهر بارانی» [۱۳۷۶]، «خانمچه و مهتابی» [۱۳۷۸]، «پایین، گذر سقاخانه» [۱۳۸۱] و «شب‌به‌خیر جناب کنت» [۱۳۸۱].

ابتدا به روش کلی ارائه فضا در آثار رادی اشاره می‌شود. در آثار رادی، به تبعیت از روش کلاسیک نمایش‌نامه‌نویسی، از روش نقشه برای ارائه مشخصات فضایی استفاده می‌شود؛ به این صورت که در ابتدای هر اثر، از نگاه جسمیت‌نیافته نویسنده تلویحی، فضا از زاویه‌ای خنثی، ثابت و مسلط بر کل صحنه به‌صورت ابژکتیو توصیف می‌شود. در این مرحله، بدون در نظر گرفتن شخصیت - هرچند از همان ابتدا بر صحنه باشد - صرفاً پلانی از فضا در ذهن خواننده ساخته شده، سپس مشخصات ظاهری شخصیت توصیف می‌شود و جایگاه او بر صحنه مشخص می‌گردد و پس از آن است که شخصیت شروع به انجام دادن کنش یا ادای دیالوگ می‌کند. می‌توان در مقابل فرمول فلودرنیک یعنی «[NP] [صفت] فعل [مکان-PP] [زمان-PP]» که پیش‌تر به‌عنوان افتتاحیه سنتی در روایات کلامی مطرح شد، شروع نمایش‌نامه‌های رادی را به این شکل خلاصه کرد:

«توصیف نقشه مکان - شرح ظاهر شخصیت - شروع کنش / دیالوگ»

این الگو برای مثال در شروع نمایش‌نامه «تانگوی تخم‌مرغ داغ» به این صورت درآمده است:

دو اتاق در چپ و راست صحنه و راهرویی در وسط که ته آن دو شاخه می‌شود [...] سمت چپ اتاق نشیمن است [...] توی این اتاق اثاث مختصری دیده می‌شود [...] بخاری نفتی، صندوق چوبی اسقاط و تخت یک‌نفره [...] موسی با جلیقه و عرق‌چین سیاه و ته‌ریش جوگندمی سر به سجده گذاشته، اندکی بعد برمی‌دارد (رادی، ۱۳۸۲ پ: ۱۳۸ - ۱۳۹).

این روش استثناهایی نیز دارد؛ مثلاً در نمایش‌نامه «ملودی شهر بارانی» برای دادن «نمای دورنما»، رادی به‌جای نقشه از روش گردش و همچنین از نگاه سوپزکتیو مشاهده‌گر برای توصیف صحنه استفاده می‌کند:

زیر خاکه باران اگر باغ سبزه‌میدان را نیم‌دوری بزینم، وارد خیابان سنگ‌بست «بیستون» می‌شویم [...] کمره خیابان بیستون کوچه سرد و خلوتی است [...] ما به انتهای کوچه نمی‌رویم؛ بلکه در فرعی اول به راست می‌پیچیم [...] تا در بن‌بست فرعی به در آبی‌رنگ دولته‌ای برسیم که یک کتیبه «انا فتحنا» بالای آن چسبیده^{۳۴} (رادی، ۱۳۸۲ ث: ۲۱۵).

البته نویسنده خود در انتهای توصیفاتش اشاره می‌کند که این روش خارج از اصول است و فقط «به‌قصد القای حس این فضا به خواننده» آورده شده و نه به‌منظور نمایش داده شدن.

در نمایش‌نامه «خانمچه و مهتابی» نیز پس از توصیفی بسیار کلی و مبهم، فضا از نگاه خانجون دیده می‌شود و حتی، به‌مانند سینما، تصویر ارائه‌شده با نگاه خانجون منطبق می‌شود:

و صحنه شهرفرنگی است بی‌هیچ آرایش ثابتی. خانجون: نشست روی صندلی، یه پتوی پشمی هم رو پاهات کشیدی و به سرشاخه‌های این درخت نگاه می‌کنی [...] و اون سروهای نقره‌ای و گنجشک‌های بانشاط [...] بعدش آدمای رنگ‌ووارنگی پیدا می‌شن [...] و تو هی چشم‌وچار می‌چرخونی [...] اما یه شیشه عینکت شکسته و توی اون شلوغی همه چی تاره (رادی، ۱۳۸۲ ج: ۳۲۷).

در ادامه طبقه‌بندی رایان از فضا با تأکید بر «قاب‌های فضایی» و ارتباط آن‌ها با

«زمینه» و «فضای داستان» بررسی می‌شود.^{۳۵}

۳-۱. پیوستگی قاب فضایی با فضای خارج قاب

چارچوب صحنه نمایش رادی فضای گفتمانش را از جهان پیرامونش جدا نمی‌کند؛ بلکه فقط بخشی از «عالم روایی» داستان (در مفهومی که پیش‌تر اشاره شد) را قاب می‌گیرد. دیوارهای این قاب روایی نفوذپذیرند که در تمام طول اثر، جهان بیرون به داخل آن جریان دارد. پنجره‌هایی که جهان خارج را به داخل متصل می‌کنند، شخصیت‌هایی که مدام میان بیرون و درون در رفت‌وآمدند، اشیائی که به‌همراه شخصیت‌ها به درون می‌آیند، صداهایی که منبعشان بیرون از قاب است و نشانه‌های جهان محاط بر قاب که در میانه دیالوگ‌ها ردوبدل می‌شوند، فضای مشهود گفتمان را مدام در تعامل یا تقابل با جهان نامشهود ولی محسوس روایی قرار می‌دهند. در اینجا باید به این نکته اشاره کرد که در تمام نمایش‌نامه‌های رادی که در این بخش بررسی شده، («روزنه آبی» و آثار دهه شصت و هفتاد)، جز پرده اول از نمایش‌نامه «پلکان»، بخش‌هایی از نمایش‌نامه «خانمچه و مهتابی» و «پایین، گذر سقاخانه»، صحنه بخشی از خانه است. این خانه گاه در حکم حصار است در برابر تهدید جهان خارج از خانه؛ حصار است که در پایان درهم می‌شکند و آشوب محیط پیرامون به درون آن جاری می‌شود. گاه خانه به‌منزله فضای محتوم «تودستی»^{۳۶} جلوه می‌کند که قوانین، حصارها و تابوهایش سد راه عبور شخصیت‌ها و رسیدنشان به فضای مطلوب «فردستی»^{۳۷} شان است^{۳۸} و هرچند آرزوها و بلندپروازی‌های شخصیت‌ها جایی خارج از این چارچوب را هدف گرفته است و مدام حول آن رؤیاپردازی می‌کند، درنهایت اجباری از درون، آن‌ها را به ماندن مجبور می‌کند.

نمایش‌نامه «روزنه آبی» را می‌توان پدیده‌ای نوظهور دانست که چکیده‌ای از درک زیبایی - پدیدارشناسانه رادی در آن مستقر شده است. تأکید بر واقع‌شدگی «قاب فضا» در زمان و مکانی مشخص از «فضای داستان» (هرچند این جهان هیچ‌گاه دیده نمی‌شود) در اولین سطور نمایش‌نامه مشهود است:

«پاییز ۱۳۳۸، رشت، [...]»

هوا مه‌آلود و بارانی است.

صحنه اتاق [...] است در طبقه دوم یک خانه قدیمی سازِ سبک روسی که در کوچه 'بلورچیان' رشت واقع شده است» (رادی، ۱۳۸۲ الف: ۱۰ و ۱۲).

ارجاع به جهان خارج قاب ادامه دارد؛ گل‌علی از «رفتن ارباب پای درختان نارنج» خبر می‌دهد و گلخانه کنار پنجره از هوای بیرون می‌گوید: «داره بارون می‌آد، خاکه خاکه مثل پودر. تو حیاط یه بوی گلی پیچیده بود» (همان، ۱۵).

کمی جلوتر نیز همایون از قشلاق پشه‌های پاییزی از بیرون به اتاق شکایت می‌کند. خانه برای پيله‌آقا محدوده‌ای است که باید حصارش حفظ شود و هرگونه ارتباطی با خارج از آن قطع شود. افشان را مدام از رفتن به پای پنجره منع می‌کند و از حلبی‌ساز می‌خواهد تا «اشراف تالار را بگیرد». فضای بیرون برای او تهدید است؛ پشت خانه‌اش «جانوری»^{۳۹} ساکن شده که آسایشش را سلب کرده و نگران شکسته شدن سفال‌های حیاط با شاخه‌های درخت همسایه است. برای افشان، خانه زندانی است که باید از آن خلاص شد. نگاه او دائم به بیرون خانه است، به حیاط؛ جایی که خانه انوش از آنجا دیده می‌شود و صدای ویولنش به گوش می‌رسد. برای انوش اما خارج خانه و شهر هم خفقان‌آور است. مرز جهان امن برای انوش بسیار دورتر از خانه است: «خسته شده‌م. از این [...] مه و باران. توی شهر جز سیاهی چترها و بام‌های تیره و زمین گل‌آلود منظره‌ای نیست. هیچی، هیچی نیست، حتی یه روزنه به آسمان آبی» (همان، ۱۰۶).

در پرده آخر، پيله‌آقا به سفری نامعلوم رفته است. صحنه به آلاچیق انتقال یافته است؛ جایی میانه خانه و در حیاط، میانه ماندن و رفتن. افشان و انوش کنار یکدیگرند و خارج از حصار خانه، فرصتی برای اندیشیدن به فضای فرادستی مهیا می‌شود: آرزوی شهری بی‌باران که «آسمانش بلند و مثل فیروزه باشد و غرق در آفتاب». همایون که به جمع آن‌ها می‌پیوندد، خیال «هرزه ویل» را دارد و سپس سرزمینی بسیار دورتر از هرزه ویل. انوش به اتمام «سد منجیل» و «مردم خوشبخت ۱۴۰۰» گیلان فکر می‌کند و در همین حین، احسان با چمدانش سر می‌رسد تا برای سفر آلمان آماده شود. افشان و انوش در غیاب پيله‌آقا برای فرار مصمم شده‌اند. اما هیچ‌کدام شخصیت اصلی این صحنه نیستند. شخصیت اصلی از همان ابتدای این پرده، نشانه‌هایی از خود بروز

می‌دهد، به موازات کنش شخصیت‌ها در تمام طول این پرده جلو می‌آید و در آخرین لحظه بر تمام کنش‌ها، خواست‌ها و رؤیایها غلبه می‌کند. «فضا» شخصیت محوری در این پرده است که گریزی از آن برای شخصیت‌ها نیست. آلاچیق در ابتدای پرده این‌گونه توصیف می‌شود:

آلاچیق در باغ خانه پيله‌آقا. [...] گیاهان رونده و ساقه‌های پیچ سطوح داخلی آلاچیق را پوشانده، گاهی صدای ملال‌انگیز حشرات شبانه به گوش می‌رسد. دورنمای [...] ورودی آلاچیق حوض دیواره بلند کاشی، درختان سبز و مرطوب پاییزی، دیوار پوشیده از برگ‌های چسب و قسمتی از ساختمان مه‌گرفته خانه است (همان، ۸۰).

درب‌گرفته شدن آلاچیق با ساقه‌های پیچ، برگ‌های چسبیده بر دیوار، نمای خانه در پس‌زمینه و احاطه مه بر کل این فضا، تصور کردن از خانه را دشوار می‌کند. سپس در میانه رؤیایپردازی انوش و افشان برای رفتن از «این شهر بارانی» و «زمین گل‌آلود»، برقی نورانی به آلاچیق می‌زند و رعدوبرق و صدای ریزش باران از بیرون به گوش می‌رسد. در همین حین، لحظه‌ای که افشان در زیر صدای ممتد ریختن آب ناودان در حوض بیرون آلاچیق برای آرام گرفتن به انوش پناه می‌برد، گل‌آقا - جانشین پيله‌آقا در نبود او - از بیرون وارد می‌شود و از این صحنه برای اربابش یادداشت برمی‌دارد. با آمدن احسان، حضور فضای محاط بر آلاچیق به واسطه احضار خاطرات او، بیش از پیش قوت می‌گیرد: «احسان: [...] (به بیرون آلاچیق نگاه می‌کند) باز هم این بارون‌های نم‌ریزه، این سفال‌های خزه‌بسته، و اون درخت برهنه [...]» (همان، ۱۱۲). در پایان با ضربه‌ای ناگهانی، فضای نامشهود بیرون با قدرت بر قاب مشهود آلاچیق مسلط می‌شود؛ درست لحظه‌ای که احسان حرف «رفتن» را می‌زند، صدای کوبه در حیاط به گوش می‌رسد؛ تک‌ضربه‌ای که برای ساکنان این خانه آشناست: در بیرون آلاچیق و در زیر بارش شدید باران، پيله‌آقاست که پشت در ایستاده است. افشان برای باز کردن در گامی برمی‌دارد؛ اما نور خیره‌کننده برق و صدای رعد او را در آستانه آلاچیق می‌خکوب می‌کند:

[...] باران تند کرده است. افشان چنان‌که گویی رمق از زانویش رفته، به دهنه آلاچیق تکیه می‌دهد و همان‌جا بی‌حرکت می‌ماند. رعدوبرق و متعاقب آن صدای شدید و پیایی در... ایوان روشن می‌شود. خانمی به ایوان می‌آید.
[...]

صدای در، یک ضربه اما محکم و عصبی. خانمی به‌سرعت ناپدید می‌شود و ایوان در خاموشی فرومی‌رود... باران و رعدوبرق و شره ناودان در حوض (همان، ۱۲۵ - ۱۲۶).

به‌نظر می‌رسد رادی در این صحنه به چیزی دست می‌یابد که در آثار چخوف مورد تحسینش بوده است:

من به‌تدریج متوجه شدم که حس چخوف در آن فضای نرم شربتی، طرح باز می‌خواهد و در طرح باز دیالکتیک ساختمان ذاتاً افقی است؛ یعنی وحدت موضوع جای خود را به وحدت فضا می‌دهد و طرح داستان در نمای عمومی و دیالوگ‌های بی‌مدار [...] ذوب شده (به نقل از امیری، ۱۳۷۹: ۹۶).

هرچند خود رادی معتقد است «این کاری است کارستان که در عصر جدید تنها چخوف توانسته است به‌انجام برساند» (همان‌جا).

در نمایش‌نامه «تانگوی تخم‌مرغ داغ»، برخلاف معمول، قاب فضایی یا فضای گفتمان در تمام طول نمایش با صحنه برابر نیست. صحنه در این نمایش شامل طبقه پایین یک خانه می‌شود (شکل ۱) با دو اتاق پذیرایی و نشیمن در سمت چپ و راست، بستویی که در آن از اتاق نشیمن باز می‌شود و راهرویی در میانه این دو اتاق که در انتها از سویی به حیاط و از سوی دیگر به طبقه بالا راه دارد. اما قاب فضایی همواره برابر با این صحنه نیست. در این اثر، نویسنده از طریق روشن کردن بخشی از فضا و پوشاندن بخش‌های دیگر با تاریکی، عملاً قاب فضایی را تغییر می‌دهد. با استناد به نظر منفرد یان^{۴۰} (2001: 670) در حوزه روایت‌شناسی، مبنی بر اینکه راوی عاملی است که روایت را مدیریت می‌کند، دست به‌گزینش می‌زند و مشخص می‌کند چه چیزی گفته شود و چگونه گفته شود، می‌توان گفت رادی با این تمهید به‌نوعی روایتگری غیرکلامی دست می‌یابد.^{۴۱} در واقع نویسنده از نور، در حکم ابزاری نمایشی، به‌جای وساطت کلامی یک راوی برای روایت کردن استفاده می‌کند. پس از معرفی کل صحنه، نمایش با تابیدن نور

آهسته‌ای به اتاق نشیمن و گفت‌وگوی میان موسی و آقابالا آغاز می‌شود و با رفتن آقابالا، نور نیم‌رنگ عمومی روشن می‌شود. کمی جلوتر موسی به اتاق پذیرایی می‌رود و هم‌زمان نور نشیمن بسته می‌شود. هنگامی که حسین برای اولین بار، با چشمی تنزیب‌بسته و پاکت بزرگی در دست، وارد صحنه می‌شود نیز فقط باریکه نوری در راهرو تابیده می‌شود که پس از ورود او به نور و به‌پیش آمدنش، صحنه آهسته خاموش می‌شود. از اینجا تا نزدیک به میانه نمایش، قاب فضایی به‌صورت موازی میان اتاق نشیمن و پذیرایی به‌وسیله نور تغییر می‌کند؛ به این ترتیب که گفت‌وگوهای موسی و حسین در نشیمن نمایش داده می‌شود و با خاموش شدن نور نشیمن و روشن شدن پذیرایی کنش شکوه و انیس روایت می‌شود و این کار چندبار تکرار می‌شود تا آنکه شکوه و انیس از پذیرایی وارد نشیمن می‌شوند. هرچند این اتفاق نوعی تنوع در فضای گفتمان نمایش را به‌وجود می‌آورد (درمقابل شیوه معمول که فضای گفتمان در آن ثابت و منطبق بر قاب صحنه است^{۴۲})، ممکن است در آثار بسیار دیگری نیز به‌چشم خورده باشد. اما تمهید نادرتری در این اثر درمورد فضای گفتمان و نسبت آن با صحنه نمایش به‌کار گرفته می‌شود و آن زمانی است که قاب فضایی محدود‌های «وسیع‌تر» از صحنه را شامل می‌شود: پس از خروج خواستگار شکوه و در فضای سنگین و خفه حاکم بر پذیرایی، انیس از اتاق خارج می‌شود، نور آهسته بسته شده، فقط باریکه‌ای از نور در راهرو باز می‌شود که با خارج شدن انیس از انتهای راهرو آن‌هم خاموش می‌شود. چندی بعد، باریکه نوری در راهرو دوباره باز می‌شود و انیس از راهرو بازمی‌گردد و وارد پذیرایی می‌شود. با روشن شدن نور، فضای طبقه بالا (جایی که قیصر و ملیحه ساکن هستند) با فضای خانواده موسی ادغام می‌شود. حسین و شکوه منتظر بازگشت انیس ایستاده‌اند و ملیحه و قیصر (که متعلق به زمان گذشته‌اند) روی مبل نشسته‌اند. انیس به حسین می‌گوید قیصر جواب منفی داده است و در جواب به سؤال حسین، با قیصر وارد گفت‌وگو می‌شود و درواقع به‌جای آنکه ماجرای خود و قیصر را تعریف کند، از طریق بازنمایی گذشته در جلوی چشمان حسین و شکوه، ماجرا را انتقال می‌دهد. در انتهای دیالوگ او با قیصر، ملیحه و قیصر از جای خود برمی‌خیزند و از پذیرایی خارج می‌شوند و به این ترتیب، دوباره فضای بالا و پایین از هم مجزا می‌شود.

خانه برای خانواده موسی فضایی نفوذپذیر است، بدون مرزی قاطع و محافظت‌کننده به دور خانواده. فضای خارج از قاب به راحتی و مدام به قاب وارد می‌شود. نقشه خانه را می‌توان ترسیم تصویری مفهوم ناامنی دانست (شکل ۱): راهرویی که درست از میانه خانه عبور می‌کند، از سویی به حیاط می‌رسد و از سویی به طبقه بالا. به این ترتیب، قیصر، آقابالا و ملیحه در طول نمایش دائماً در حال رد شدن از وسط خانه موسی هستند، اسی «دادکشان» و بازی‌گوشانه مدام طول راهرو تا حیاط را می‌دود و هر اتفاقی در خانه موسی، قیصر یا آقابالا را به پشت در نشیمن یا پذیرایی می‌کشاند تا سرک بکشند و «گوش بایستند» و کمی بعد «صدای شلیک خنده» تمسخرآمیزشان از بالا به گوش می‌رسد. از حیاط صدای غش کردن آقابالا و صدای «مشئوم» کوبیده شدن دست‌وپایش به زمین شنیده می‌شود یا صدای ریزش مدام باران که همه را «خفه کرده است» و با بالا گرفتن کشمکش در خانه، صدای باران نیز اوج می‌گیرد. «تمام چشم‌انداز ما یک دیوار بلند نم‌کشیده و یک درخت خرمالوی سرمازده است» (رادی، ۱۳۸۲: ۱۳۷). درخت، خود عامل تهدید و سلب آسایش است: آقابالا از جمع شدن بچه‌ها و سروصدایشان زیر درخت شکایت می‌کند؛ قیصر از مردی که زیر درخت می‌ایستد و ملیحه را «دید می‌زند»، هراس دارد؛ سایه درخت خانه را «حبس هارون» می‌کند.^{۴۳}

در نمایش‌نامه «آهسته با گل سرخ»، به عکس خانواده باوجود ناامنی و بحران در فضای بیرون، حفاظ محکمی به دور خود بسته است. در ابتدای نمایش، زمان روایت «پاییز ۱۳۵۷» اعلام می‌شود. در همان گفت‌وگوهای اولیه صحبت از اعتصاب بازار، راهپیمایی و تعطیلی در روز اول سال تحصیلی در دانشگاه‌ها، و احتمال تغییر و جابه‌جایی در کل نظام بیرون حاکم بر خانه در میان است. اما در داخل، خانواده با آرامشی که «حکایت از رفاه بازاری اهل خانه می‌کند» (رادی، ۱۳۸۲: ۴۱)، مراسم کامل خوردن شام و مخلفات پس از آن را با تمام جزئیات به‌جا می‌آورند. دیلمی که سه روز است حجره را بسته، راضی از طعم کوفته و دوغ آراجه، درحالی که رنگ عنابی چای بیدمشکش را در زیر نور تحسین می‌کند، معتقد است یک تاجر چای است که «دنیا کن‌فیکون هم بشه، مردم باز چایی‌شونو می‌خورن» (همان، ۲۵۰)؛ و زندگی‌اش را به موازات یک اتریشی ترسیم می‌کند:

من مثل یه اتریشی روی مبل می‌شینم، (می‌نشیند.) و یه اتریشی احتمالاً همین حالا داره مثل من چایی می‌خوره. (استکان چای را برمی‌دارد.) فرق شم اینه که من دارم چای عنابی در استکان شستی می‌خورم، و اون یونجه رو تو بسته‌های لپیتون غرغره می‌کنه (همان، ۲۵۷).

سینا معحو کاتالوگ ورزشی و «رقص باله بازیکنان برزیل تو میدون فوتبال» و رنگ لیمویی پولیور مدل روی جلد کاتالوگ است و میان رفتن به آلمان یا اتریش چانه می‌زند. سیامک نیز به فکر جمع کردن باغ‌وحش خصوصی‌اش است.

اولین عاملی که از بیرون وارد خانه می‌شود، جلال، برادرزاده دیلمی، است که با چمدانی کهنه و بارانی خیس آمده است که مدتی بماند. اما شمس‌الملوک «جوراب‌های خیس» و «دست‌های دودی‌اش» را تحمل نمی‌کند و دیلمی تلفن‌های خارج از خانه به او را خطرناک می‌داند و سرانجام به انباری بالا تبعید می‌شود. تصویر شهر فقط از طریق دیالوگ‌ها به داخل منتقل می‌شود:

«سینا: [...] اونم که شهره، همه‌جا گله‌گله آدم، دود لاستیک، گاز اشک‌آور، نکبت...» (همان، ۲۸۵).

«دیلمی: حکومت نظامی! تو این کلمه رو شنیدی؛ اما هنوز قیافه‌شو درست توی شهر ندیدی. اینجا ماشین‌های ریو، اونجا تانک، همه‌جا گارد مسلح» (همان، ۲۹۷).

اما حصار خانه به تدریج مقاومتش را در برابر فشار بیرون از دست می‌دهد و آشوب دنیای بیرون، مثل «چارپره‌ای که در لاستیک ماشین سینا فرورفته است»^{۴۴}، روزه‌هایی به درون خانه باز می‌کند. بازار تحصن کرده است و دیلمی تمام هفته را خانه می‌ماند. مدرسه‌ها تعطیل است و سیامک فقط برای گرفتن نان تا سر کوچه می‌رود. قطع سراسری برق، خانه را در تاریکی و سرما فرومی‌برد، بخاری نفتی جای بخاری برقی و بساط سماور را می‌گیرد، جیره‌بندی نفت، منبع نفت خانه را خالی می‌کند و شمع به اشیای روی میز اضافه می‌شود. به تدریج خطر به خانه نزدیک‌تر می‌شود؛ صدای مسلسل، انفجار و تیراندازی از داخل خانه نیز شنیده می‌شود و سنگ‌بندی در شهر تا سر کوچه پیش آمده است. جشن نامزدی سینا از ترس بسته شدن راه‌ها با عجله و بدون مهمان، درحالی که شهر در حکومت نظامی و خانه در تاریکی فرورفته است، برگزار می‌شود و یک مرد زخمی، پنهانی در اتاق جلال پناه می‌گیرد تا آنکه سرانجام

فضای بیرون به درون جریان می‌یابد و شهر و خانه به هم پیوند می‌خورد. جلال که برای آوردن ساناز رفته است، تیرخورده به خانه بازمی‌گردد و در زیر صدای آژیر و مسلسل و نور فانوس، خون او بر سنگ‌فرش خانه جاری می‌شود: «سرش آرام برمی‌گردد و روی شانه خم می‌شود. [...] اینک صدای مبادله تک‌تیرها، رگبار مسلسل، انفجار شدید و آژیر آمبولانس صحنه را محاصره کرده است. سپس صدای شرشر ناودان [...] به تدریج پیش می‌آید و اوج می‌گیرد» (همان، ۳۸۳).

در نمایش‌نامه «ملودی شهر بارانی» چنان‌که اشاره شد، فضای خارج قاب، از شهر تا خیابان و بن‌بستی که خانه در آن واقع شده است، کامل شرح داده می‌شود بی آنکه قرار بر نمایش آن باشد و این نشان‌دهنده تأکید نویسنده بر فضایی است که قاب را احاطه کرده است:

شاید بگویند که موشکافی و ولگردی در خیابان و کوچه و باغ خانه آهنگ به نمای نزدیک ما، صحنه، چه مربوط است؟ حال آنکه تأکید من اینجا بر نمای دوری است که یک موج حساس و چند چهره زنده نمایش ما در فضای مه‌گرفته آن شناورند (رادی، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

نمایش‌نامه «خانمچه و مهتابی» فضای درون و بیرون را بیشتر در تضاد باهم قرار می‌دهد تا در امتداد هم. درمقابل فضای کسالت‌بار و بی‌رنگ داخل آسایشگاه، خانجون از تصویر خارج پنجره می‌گوید با بته‌های بنفشه و سروهای نقره‌ای و گنجشک‌های بانشاطی که لای شاخ‌وبرگشان جست‌وخیز می‌کنند و آدم‌های رنگ‌ووارنگی که با گل و شیرینی می‌آیند. پرستار در جواب شکایت‌های خانجون به فضای ایدئال بیرون اشاره می‌کند: «[اینجا] شمال شهر، بهترین جای سعادت‌آباد، دامنه کوه، هوای سالم، سکوت» (رادی، ۱۳۸۲: ج ۳۳۲).

در بخشی دیگر نیز ماهرو رو به سامان به‌کنایه می‌گوید: «ماهرو: آدم ساکن سعادت‌آباد باشه و دربه‌در دنبال خوشبختی بگرده» (همان، ۳۷۷).

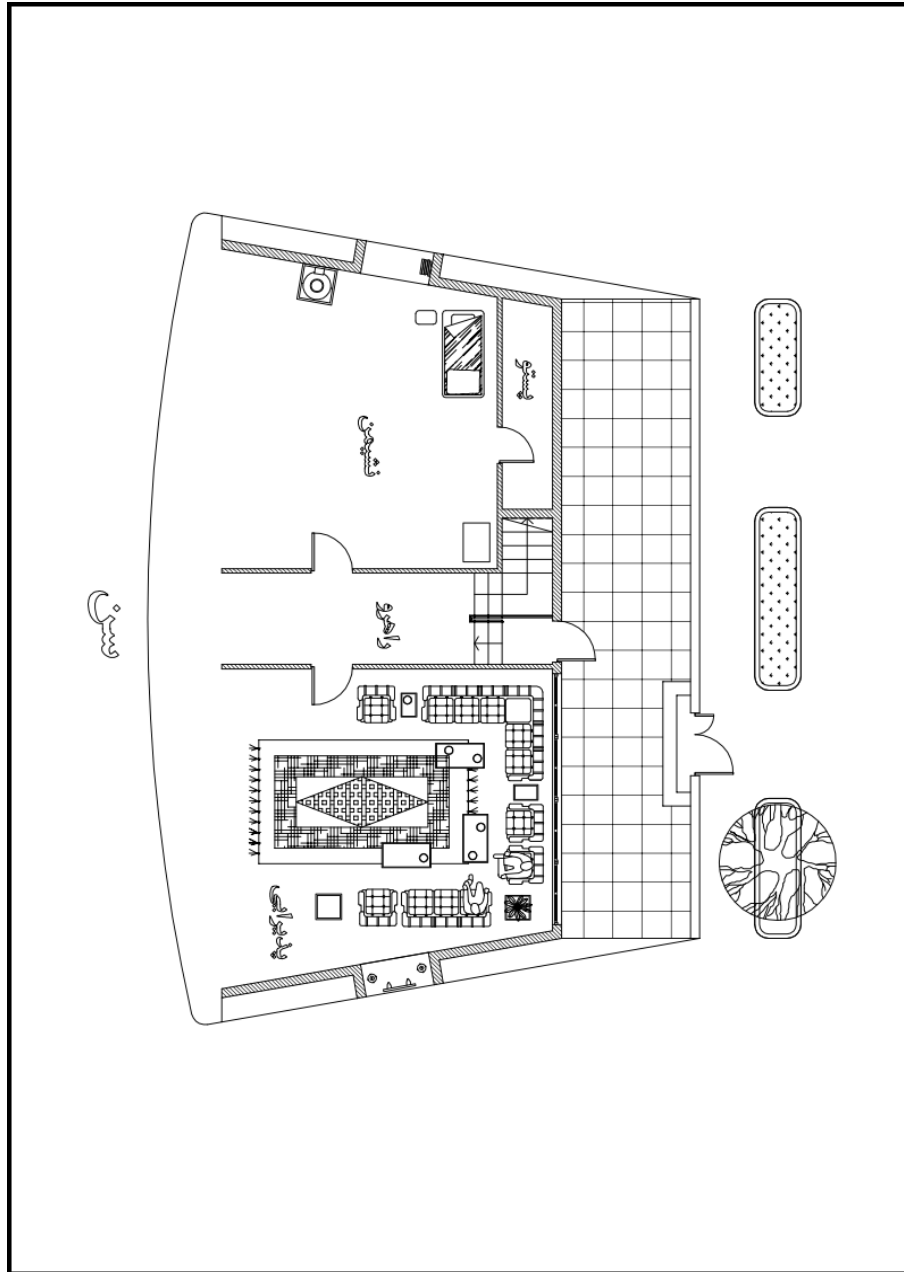
شخصیت‌های اپیزود کاکتوس از نمایش‌نامه «شب‌به‌خیر جناب کنت» به‌عمد تا حد ممکن از فضای بیرون فاصله گرفته و زندگی مرفهشان را در خلایق خارج از تصویر شهر شکل داده‌اند؛ یکی در طبقه هفدهم یک برج تمام اوقاتش را به نویسندگی می‌پردازد و زمان غیرکاری‌اش را در ویلایی خارج شهر سپری می‌کند و دیگری تمام هفته را در مسیری میان «پارکینگ‌های زیرزمینی» تا «کریدورهای بیمارستان» در تاریکی پیش از طلوع و نیمه شب رفت‌وآمد می‌کند. تنها نشانه‌ای که از فضای بیرون در قاب

دیده می‌شود، ماسکی است که نفیسی بر دهان زده است. اما این پناه بردن به رفاه شخصی و فاصله از جهان پیرامون هم عامل رضایت و سعادت آن‌ها نمی‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت برای رادی، خانه امتداد جهان پیرامون خود است: «خانه مقیاسی کوچک است از همه آنچه در یک جامعه با تمام اقتضانات فرهنگی - اجتماعی‌اش جاری است» (خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۸۴ - ۲۸۵) و صحنه هم قابی است اتفاقی بر بخشی از این جهان. تأکید رادی بر آن است که فاصله‌ای میان جهان داخل قاب و جهان خارج از آن، یا به عبارت دیگر میان قاب فضایی و فضای داستان، نیست. حتی زمانی که ساکنان درون قاب تلاش می‌کنند خود را از جهان خارج محفوظ بدارند، نشانه‌های آن مدام به قاب وارد می‌شوند تا درنهایت چارچوب قاب فرومی‌ریزد، جهان بیرون بر آن مسلط می‌شود و آن را به‌شکل خویش درمی‌آورد.

۴. نتیجه

با مطالعه آثار رادی می‌توان نوعی پیوستگی میان قاب فضایی و فضای داستان مشاهده کرد. از آنجا که قاب فضایی در غالب آثار بررسی شده در این مقاله بخشی از یک خانه است، می‌توان گفت خانه در نمایش‌نامه‌های رادی امتداد جهان پیرامون خود است. این خانه گاه در حکم حصار است در برابر تهدید جهان خارج از خانه؛ حصار است که در پایان درهم می‌شکند و آشوب محیط پیرامون به درون آن جاری می‌شود. به بیان دیگر، حتی زمانی که ساکنان درون قاب تلاش می‌کنند خود را از جهان خارج محفوظ بدارند، نشانه‌های آن مدام به قاب وارد می‌شوند تا درنهایت چارچوب قاب فرومی‌ریزد، جهان بیرون بر آن مسلط می‌شود و آن را به‌شکل خویش درمی‌آورد. گاه خانه به‌منزله فضای تودستی جلوه می‌کند که قوانین و حصارهایش سد راه عبور شخصیت‌ها و رسیدنشان به فضای مطلوب فرادستی‌شان است و هرچند آرزوها و بلندپروازی‌های شخصیت‌ها جایی خارج از این چارچوب را هدف گرفته است، درنهایت اجباری از درون، آن‌ها را به ماندن مجبور می‌کند.

می‌توان به‌طور خلاصه گفت در آثار رادی پیوندی ناگزیر میان خانه و شهر/ جامعه برقرار می‌شود و باوجود مقاومت شخصیت‌ها برای مصون ماندن از فضای خارج قاب، درنهایت فضای داستان به فضای قاب وارد می‌شود و خانه و شهر با یکدیگر پیوند می‌خورند.



شکل ۱. نقشه خانه در نمایش‌نامه «تانگوی تخم‌مرغ داغ»

پی‌نوشت‌ها

1. Marie - Laure Ryan
 2. narratology
 3. space
 4. *The Living Handbook of Narratology*
 5. narrative space
 6. the spatial extension of the text
 7. discourse - space
 8. story - time
 9. discourse - time
 10. story - space
 11. the spatial extension of the text
 12. the space that serves as context and container for the text
 13. narratee
 14. the spatial form of the text
 15. Joseph Frank
۱۶. در متن، سال انتشار کتاب‌ها در پرانتز آمده است و سال نگارش آن‌ها در کروشه.
17. spatial frames
 18. setting
 19. story space
 20. narrative world
 21. narrative universe
 22. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*
 23. textualization of space
 24. point of view
 25. discourse - HERE
 26. story - HERE
 27. perspective
 28. focalization
 29. map
 30. tour
 31. establishing shot
 32. Monika Fludernik
 33. thematization
۳۴. این روش بیشتر مشابه‌نمایی تعقیبی از زاویه دید یک شخصیت در سینماست تا روش معمول در نمایش.
۳۵. در پیشینه مطالعاتی این تحقیق، به تعریف پنج بخش قاب‌های فضایی، زمینه، فضای داستان، جهان روایی و عالم روایی در درون فضای روایی پرداخته شد.
36. readiness - to - hand
 37. presence - at - hand
۳۸. از نظر هیدگر، «هستی فرادستی حاصل شناخت از طریق انتزاعات، تئوری‌ها و نظریه‌هاست؛ درحالی که هستی تودستی حاصل نوعی آگاهی بلافصل و خودانگیخته است» (پرتوی، ۱۳۹۲: ۵۳).

به بیان دیگر، در وجود تودستی، ارتباط انسان با جهان، مستقیم و بدون فاصله است؛ درحالی که لازمه ارتباط فرادستی با جهان، نوعی تفکر خودآگاهانه است که با حس جدایی‌گزینی از اشیا و موجودات تحقق می‌یابد (همان، ۵۲).
۳۹. اشاره به انوش دارد.

40. Manfred Jahn

۴۱. در مفهومی وسیع‌تر، هر نوع قابی، چه قاب صحنه نمایش و چه قاب دوربین سینمایی، خود عاملی گزینشگر است و در نتیجه نوعی راوی محسوب می‌شود.
۴۲. در درام، فضای گفتمان یا به عبارتی قاب فضایی همواره منطبق بر ابعاد صحنه است، مگر آنکه بخش‌هایی از صحنه با تاریکی یا از طریق دیگر پوشانده شود. مورد قابل توجه، آن‌طور که ریچاردسون اشاره می‌کند، زمانی است که یک صحنه، صحنه دیگری را بازنمایی می‌کند (Richardson, 2007: 149). در این حالت می‌توان گفت فضای گفتمان با فضای داستان برابر می‌شود.
۴۳. واژه‌های داخل گیومه از متن گرفته شده است.
۴۴. درجایی از نمایش، سینا که قصد بیرون رفتن دارد، می‌فهمد ماشینش پنچر شده است و جلال حین تعمیر، چارپره را (که برای بند آوردن راه ماشین‌های نظامی در خیابان ریخته می‌شده است) از لاستیک بیرون می‌آورد.

منابع

- امیری، ملک‌ابراهیم (۱۳۷۹). مکالمات. تهران: ویستار.
- بوخهولز، سابین و منفرد یان (۱۳۹۱). «فضا در روایت» در دانشنامه روایت‌شناسی. دیوید هرمن و دیگران. گردآورنده و مترجم محمد راغب. تهران: نشر علم.
- پرتوی، پروین (۱۳۹۲). پدیدارشناسی مکان. ج ۲. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- خلیلی، شیوا (۱۳۸۹). «نگاهی به ماهیت مکان در آثار رادی» در رادی‌شناسی ۱. گردآوری حمیده بانو عنقا. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲الف). «روزنه آبی». روی صحنه آبی. ج ۱. صص ۹ - ۱۲۶. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲ب). «پلکان». روی صحنه آبی. ج ۳. صص ۷ - ۱۳۴. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲پ). «تانگوی تخم‌مرغ داغ». روی صحنه آبی. ج ۳. صص ۱۳۵ - ۲۳۸. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲ت). «آهسته با گل سرخ». روی صحنه آبی. ج ۳. صص ۲۳۹ - ۳۸۴. تهران: قطره.

- رادی، اکبر (۱۳۸۲ث). «ملودی شهر بارانی». *روی صحنه آبی*. ج. ۴. صص ۲۱۳ - ۳۲۴. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲ج). «خانمچه و مهتابی». *روی صحنه آبی*. ج. ۴. صص ۳۲۵ - ۴۱۰. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲چ). «شب‌به‌خیر جناب کنت». *روی صحنه آبی*. ج. ۴. صص ۴۱۱ - ۴۸۲. تهران: قطره.
- رادی، اکبر (۱۳۸۲ح). «پایین، گذر سفاخانه». *روی صحنه آبی*. ج. ۴. صص ۴۸۳ - ۵۶۰. تهران: قطره.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
- Frank, J. (1958). "Spatial Form in Modern Literature". *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement*. Mark Schorer & Others (Eds). New York: Harcourt, Brace and Company.
- Jahn, M. (2001). "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama". *New Literary History*. 32. pp. 659 - 679.
- Linde, C. & W. Labov (1975). "Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought". *Language*. 51. pp. 924 - 939.
- Richardson, B. (2007). "Drama and Narrative". *The Cambridge Companion to Narrative*. David Herman (Ed.). Cambridge University Press. pp. 142 - 155.
- Ryan, M.L. (2014). "Space". *The Living Handbook of Narratology*. Peter Huhn et al. (Eds.). Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>. [View date: 10 Dec 2013]