



نگاه مشترک به واکاوی زمان و مکان در نمایش

راد و ایسن

دکتر فریندخت زاهدی

از جمله مهم‌ترین نمایشنامه‌های واقع‌گرای ایرانی آثار اکبر رادی است که در میانه‌ی سده بیستم نوشته شد و نشانه آن بود که او و دیگر نمایشنامه‌نویسان با گوشه چشمی به تحولات نوین اروپا در درام، به خصوص درام ایسن، سبک خاص خود را ابداع کردند. پیامدهای استقبال گسترده از آثار رادی در مدتی کوتاه این بود که نمایشنامه‌نویسان ایرانی تمایل داشتند تا آثار نوین را در چارچوب بسته‌ای ببینند که در آن فرد در اوضاع متغیر پدیده‌ای مقید به برخی اعتقادهای اجتماعی و روان‌شناختی شمرده می‌شد. وقتی حالات بیرونی عواطف انسانی رفته رفته در نمایش‌نامه نویسی اولیه کنار گذاشته شد و تنش‌های درونی ناشی از تأثیرات آشکار جای آن را گرفت. توجه به خویشستن اولویت اول شد. سعی بر این بود که فرد با حفظ فاصله، با دیگران فرق داشته باشد و در عین حال از روابط با خانواده و جامعه نیز برخوردار باشد. نمایشنامه‌نویسان در سراسر این دوره، کار نوشتن را شتابزده پی گرفتند، نه تنها در چارچوب نمایاندن زنده‌گی روانی شخصیت‌ها، که نقطه عطفی در ادبیات نمایشی بود، بلکه از نظر بررسی ارتباط میان فرد و محیط اجتماعی او که با پرداختن نو در فضا سازی نمایشی همراه

بود. واقعیتی که بر تغییر در دیدگاه انسان از روزگار ایسن اشاره می‌کند. زمان و مکان از نظر نمایشنامه‌نویسان ایرانی عوامل مهمی شدند و بر پایه این دو عامل بود که آن‌ها نمایشنامه‌های خود را بنا می‌نهادند. سبب این امر هدف مشترک نمایشنامه‌نویسان نوجویی بود که معتقد بودند جنبه‌های زمانی و مکانی واقعیت از نظر روانی و ارگانیکی باید با جنبه‌های زمانی و مکانی داستان‌نویسی سازگار باشد. سخنان «هانا اسکولنیکوف» مجملی از این نکته بود: تبیین فضای تئاتری در بهترین حالت بیان دیدگاه فلسفی نمایشنامه‌نویس است، چندان که در نمایشنامه اهمیت مضمونی و ساختاری پیدا می‌کند. تحلیل مفهوم فضایی یک نمایشنامه، خاصه مفهوم فضای تئاتری بیرونی، ممکن است ما را به بررسی عمیق‌ترین مشکل آن سوق دهد

تولد و مرگ

اکبر رادی (۱۳۸۶ - ۱۳۱۸)، که از دهه‌ی ۱۳۳۰ یکی از بلند آوازه‌ترین و پرکارترین نمایش‌نامه‌نویسان بوده، پس از دیدن اولین اجرای ایرانی نمایشنامه‌ی «خانه عروسک» بر روی صحنه در سال ۱۳۳۷ با ایسن آشنا شد. او بعدها با گفتن این که «اگر آن نمایشنامه را

نمی‌دیدم، هرگز نمایشنامه‌نویس نمی‌شدم» بر این تأثیرپذیری عمیق تأکید می‌کند. رادی دو نمایشنامه اول خود «افول» (۱۳۳۸) و «روزنه‌ی آبی» (۱۳۴۲) را، پس از دیدن اثر ایسن در تئاتر نوشت. او در کارهای تجربی خود، نگرش‌ها و واقعیت مفهومی ایسن را در سبک نوآورانه خود به کار برد تا تراژدی‌های خانواده‌گی را بر پایه فرهنگ ایران پدید آورد. این تلاش بر طبق آن نگره‌های زیبایی شناختی بود که روش پذیرش نویسنده خارجی معمولاً با تأثیر متقابل پیچیده‌ی میان ایدئولوژی نویسنده و گیرنده‌ی فرهنگ ارتباط دارد. رادی با توجه به بررسی روان‌شناختی و جامعه‌شناختی خانواده‌ی ایرانی، بر نظام‌های ارزشی مختلفی که تغییرات درونی و بیرونی جامعه ایران را پدید می‌آورند، زیاد تأکید می‌کرد. او ساز و کارها را تغییر می‌داد تا با فرهنگ خودی سازگار باشند و آن‌ها را به روشنی متفاوت بیان می‌کرد، به صورت حرکتی واکنشی تا اثر هنری را در قالب زیبایی شناختی زنده‌گی روزمره‌ی در جامعه‌ی دیگر و زمانی دیگر به وجود آورد. اوضاع سیاسی ایران، به سبب پیامدهای کودتای سال ۱۳۳۲ به نحوی بازدارنده تغییر کرد. سانسور تحمیلی نمایشنامه‌نویسان را



نتیجه‌ی توجه به فرد و مناسبات خصوصی‌اش مفهوم صحنه به صورت نوعی «اتاق در درام نو» بارز شده است و کاملاً آگاه بود که یکپارچه‌گی بیرونی ساختاری نباید معانی متفاوت وابسته به اتاق‌های مختلف را از میان ببرد. او میراث ایسن را بر گرفت و تجربه او را به یک الگوی ساختاری، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی در زمینه‌ی زمان و مکان منتقل کرد، آن الگو حاکی از این بود که زمان و مکان به لحاظ ارگانیکی در ساختار نمایشنامه ترکیب می‌شود. هم چنان که ایسن در مورد فضای اتاق پذیرایی رهنمودهای صحنه‌ای مفصلی به دست می‌دهد تا جای شخصیت‌های خود را در آن تعیین کند و با اشارت متنی بی‌شمار به تماشاگران امکان می‌دهد که با فضای تناتری ارتباط برقرار کنند، رادی نیز از همین الگو پیروی می‌کند و با اتاق پذیرایی یک خانه، محیط لازم را برای وضع حاد شخصیت‌هایی پدید می‌آورد که در واحد اساسی مکان در شبکه‌ای از حوادث همیشه‌گی گرفتار می‌آیند. او بر مبنای آن چه در تئاتر واقع‌گرا معمول است، یعنی نشان دادن آرزوهایی شخصی در نوعی زمینه اجتماعی - مردمی به منظور این که روابط دیالکتیکی بررسی شود، آثار خود را پدید می‌آورد تا مضمون‌های یک فرد شهری و امروزی ایرانی را که در محدوده‌های سنتی نظام اجتماعی و نیازهای اساسی شیوه‌ی زنده‌گی نو گرفتار شده نمایان سازد.

نمایاندن فشارهای ناشی از چنین کشمکش‌ی رابطه‌ی دیالکتیکی میان فرد و جمع را ایجاب می‌کند که با نگاهی بر فضا‌سازی در یکی از آثار رادی، روزنه‌ی آبی، که از جمله نمایشنامه‌های متأثر از ایسن شمرده می‌شود، مد نظر قرار می‌گیرد.

این نمایشنامه سه پرده‌ای یک تراژدی خانوادگی است. خانواده‌ای مرکب از پدر، که مغازه‌دار و کشاورز میانه سال ثروتمندی است، مادر، کدبانویی که امور داخلی خانواده را می‌چرخاند، پسر که خارج از شهر است و دختر جوانی که همراه خانواده در شهری کنار دریای خزر در شمال ایران زنده‌گی می‌کند. پرده‌ی اول در یک روز بارانی در پاییز شروع می‌شود. تماشاگر خود را در یک اتاق پذیرایی می‌یابد که در آن خدمتکار و دختر جوان خانواده - هستند که پدر تصمیم دارد او را به عقد زمین‌دار پیری درآورد. کشمکش پدر و دختر بالا می‌گیرد. وقتی پدر، پيله‌آقا، وارد اتاق می‌شود، همایون، مرد جوانی که دوست خانوادگی آن‌هاست، با نامه‌ای از

مجبور کرد تا به نمادگرایی روی آورند که گرایش مسلط آن یأس و درمانده‌گی بود. بنابراین نمایشنامه‌های نو پدید نمایان‌گر آن سبک تمثیلی بودند که تکیه گاهش نمادگرایی تخیلی و اسطوره‌ای ادبیات ایران بود. «فردریک جیمسن» درباره‌ی آثار ادبی ایران آن زمان نوشته است:

«متون «جهان سوم» حتی آن متنی‌هایی که ظاهراً شخصی‌اند و کاملاً از مسایل جنسیتی مایه گرفته‌اند؛ لزوماً بعدی سیاسی را در قالب تمثیل ملی نشان می‌دهند: داستان سرنوشت شخصی فرد همیشه تمثیلی از وضعیت تحت فشار مردم در فرهنگ و جامعه «جهان سوم» است. (۱۹۸۶، ص ۶۹)».

رادی تحت تأثیر فضای ادبی موجود، از گرایش مشابه در نمایشنامه‌نویسی خود پیروی کرد، که در آن اولویت به لحن و ضرورت ذاتی آثار هنری داده می‌شد. در آن اوضاع خفقان آور، محیط طبیعی تنها فضای آزاد و رهایی بخش بود که با نگاهی حسرت بار به گذشته همراه بود. اما در عین حال قدرت تهدید کننده ایدئولوژی‌های ناشناخته و آشکار سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مسلط را نیز نشان می‌داد. تصویرپردازی‌ها و راز و رمز محفوظ کننده در آثار رادی به صورت جایگزین امتیازهای معمولی خلوت شخصی ساختارمند شده و حصارها خانه‌ها را در میان می‌گیرند، خانه‌ها در جایی که اجبار و انزوا حاکم است به مکان بی‌خانمانی و ناامنی بدل می‌شوند، به جایی که بیگانه‌گان می‌توانند به درون بخرزند. خرابکاران اجتماعی، وسط اتاق پذیرایی خوش می‌نشینند و رابطه‌ی شخصیت‌ها با عالم پیرامون‌شان به طور کلی رابطه ناتوانی و ناامنی یا تشویش می‌شود. «مهرزاد بروجردی» درباره این وضعیت می‌نویسد:

بیشتر این وضع را می‌توان زاده‌ی سانسور و خفقان سیاسی و بی‌سوادی عموم مردم نیازمند به شخصیت‌های افسانه‌ای - نمادینی دانست که می‌توانستند به آن‌ها مرتبط شوند. با بررسی قصه، شعر و دیگر آثار ادیبان بی‌شمار ایران در سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ تحت تأثیر میزان نمادگرایی، تمثیل، استعاره و کنایه‌هایی قرار می‌گیریم که برای پرهیز از سانسور به کار می‌رفتند... مکررترین درونمایه‌ها و نمادها در ادبیات این دوره به موضوع‌هایی چون فساد، ظلمت، ترس، ریاکاری، تهایی، پوچی، انزوا و حصارها می‌پردازند (۱۳۷۵، صص ۸-۹).

بعد فضا از دید رادی، عامل اصلی در نمایشنامه‌نویسی‌اش شد. او دریافت که در

احسان، پسر بیست و یک ساله خانواده، از راه می‌رسد. احسان سه سال است که در تهران زنده‌گی می‌کند و تصمیم دارد برای ادامه تحصیلات خود به آلمان برود. پدر که پسرش از او خواسته هزینه مالی وی را در این سفر تأمین کند، زیر بار این قضیه نمی‌رود. پدر، احسان را سرزنش می‌کند که روشنفکر بازی در می‌آورد و در زنده‌گی به راهی می‌رود مخالف آن چه او برایش در نظر گرفته است. هم چنان که گفت و گو ادامه می‌یابد، پيله آقا از انوش، روشنفکر جوانی که در همسایه‌گی آنان زنده‌گی می‌کند ایراد می‌گیرد و به دلیل تأثیر منفی او بر احسان و خواستگاری ناخواسته‌اش از افشان، دختر جوان خانواده، او را سرزنش می‌کند. اما همایون که از دوستان احسان و انوش است و عمر کوتاهش را صرف ماجراهای متهورانه کرده، از تمایلات و پی‌گیری تجارب ماجراجویانه تازه آن‌ها در یافتن یک زنده‌گی متفاوت دفاع می‌کند.

کشمکش‌های مداوم میان پدر و چهار

شخصیت جوان که در برابر گرایش سنتی او ایستاده‌اند و اختلاف نظر او با مادر خانواده که از آرزوهای فرزندان خود حمایت می‌کند، باعث می‌شود که پدر خانه را ترک کند. پس از این که مادر از وضع پیش آمده شکوه می‌کند و تقصیر را به گردن انوش و اعمال نفوذ او بر فرزندان می‌اندازد که سبب از هم پاشیده شدن خانواده شده، چهار شخصیت جوان از یأس و درمانده‌گی که زنده‌گی شان را در بر گرفته و آن‌ها را از آینده نوید بخش محروم کرده صحبت به میان می‌آورند. بعد طراحی صحنه نمایشنامه یکی از راه‌گشاهایی است که تماشاگر از طریق آن می‌تواند پی به عالم خصوصی شخصیت‌ها ببرد. محیط‌های فیزیکی به صورت عینی سازی عالم درونی آنان عمل می‌کند و به نحوی راه دسترسی تماشاگر را به برخی خصیصه‌های ساختاری این عوامل درونی فراهم می‌کند. هدف هر شخصیتی در نمایشنامه بر این اصل است که دیدگاه بی‌هدف بیننده‌گان را به حس پرشور خودآگاهی نسبت به فردیت خودشان تبدیل کند.

ایبسن در طراحی صحنه معمولاً از هر سه عرصه صحنه استفاده می‌کند، عرصه‌های میانی و عقب صحنه، تنوع گسترده‌ی اتاق‌های پشتی و ایوان‌ها را نشان می‌دهند که معمولاً با حرکت یک یا چند شخصیت بازی که نقطه‌ی کانونی را در عقب صحنه نگاه می‌دارند، از هم جدا می‌شوند یا در حرکات جلوی صحنه در هم می‌آمیزند.

«فردی روکم»، نقطه کانونی و کارکرد آن را در نمایشنامه‌های ایبسن چنین تعریف می‌کند:

«ایبسن نیز اغلب از نقطه کانونی بسیار

استفاده می‌کند، برای این کار او از سومین عرصه‌ی صحنه که در آن دورنما تمام می‌شود، بهره می‌گیرد. این نقطه همواره به نوعی کشمکش گسترده‌ی عاطفی در گذشته مربوط می‌شود که از طریق آن یک یا چند شخصیت باید از نو به زمان حال نمایشنامه وارد شوند تا به آزادی خود برسند. در نتیجه ما در نقطه کانونی، در مقام تماشاگر و یا همچنین شخصیت‌ها شاهد چیزی هستیم که ما را در ارتباط با این کشمکش قرار می‌دهد» (۱۹۸۶، ص ۱۷).

صحن اصلی حرکت در بیشتر درام‌های اجتماعی ایبسن اتاق پذیرایی مبله است. وقتی شخصیت‌ها در فضای داخلی به سر می‌برند، عالم بیرون همیشه از طریق طراحی صحنه برای آن‌ها و تماشاگران حضورش را حفظ می‌کند. مانند نمایشنامه‌ی «اشباح». خلوت اتاق پذیرایی در این نمایشنامه‌ها، نه تنها از لحاظ ساختاری، بلکه از نظر موضوعی نیز در ارتباط با دنیای بیرون است. در سطح موضوعی این برخورد اغلب به صورت کشمکشی میان اجبار برای رضایت فرد و فشار هنجارهای عمومی اجتماعی در می‌آید. در این خصوص می‌توان از چند شخصیت ایبسن یاد کرد نظیر نورا، هدا، ربکا و یان گابریل بورگن که همه‌گی در کشمکش میان آرزوهای شخصی خود و مسئولیتی که می‌تواند آن‌ها را فراتر از خودشان به عالم زنده‌گی عمومی ببرد، گرفتار می‌شوند. این کشمکش معمولاً به شکست می‌انجامد و شخصیت مرد یازن از پی‌گیری هدف خود دست می‌کشد و برای آن چه نوعی آرمان بزرگ‌تر به نظر می‌آید از رضایت شخصی چشم می‌پوشد. ایبسن با هدایت «درونی»

نمایشنامه‌های خود، عالم بیرونی و درون شخصیت را در فرایند گذشتن از گذر فردیت تصویر می‌کند.

رادی تحت تأثیر ایبسن، همین شیوه را از نظر ساختاری و موضوعی به کار می‌برد. او در طراحی صحنه نمایشنامه‌هایش از تمهیدات متقارن دیوارهای جانبی و دیوارهای پشتی صحنه استفاده می‌کند. دنیای بیرون شامل دورنمای نقطه‌ای است که تماشاگر آن را از میان پنجره‌ها و درهای دیوارهای پشتی اتاق نشیمن می‌بیند. در نقطه کانونی عقب صحنه، آن جا که دو خط دورنما به هم می‌رسند، از میان در باز مه غلیظی روی زمین نشسته و در سراسر دو پرده اول می‌توان نقش و نگار شاخ و برگ درختان را در هوای نیمه تاریک دید. فضا، سخت با معنای نمایشنامه در آمیخته است. پیشینه‌ی اتفاق‌ها در اتاق پذیرایی به صحن میانی و صحن پشتی محدود است، تا قلمرو داستان گسترش یابد و هنجارهای اجتماعی خلوت و انزوا را از رهگذر حرکات، خروج‌ها و ورودی‌های شخصیت‌ها نشان دهد. برای مثال، در دو پرده‌ی اول، قبل از این که پدر خانه را ترک کند، افشان - دختر جوان - مکرر دیده می‌شود که پشت پنجره‌های اتاق پذیرایی ایستاده و به بیرون نگاه می‌کند. ماندن او در فضایی محدود نشانه نمادینی است از آزادی محدود شده و زندانی که بر اثر نگرش سنتی و پدر سالاری پدرش به او تحمیل شده. وانگهی برخورد دنیای درون و بیرون شخصیت و وضع دشوار او را نیز نشان می‌دهد. موقعیت تراژیک افشان و همخوانی محیط پیرامون امر آشکاری است. هر بار که افشان را می‌بینیم حال و هوای حاکم بر نمایشنامه اثر بخش‌تر می‌شود



او بر مبنای آن چه در تئاتر واقع‌گرا معمول است، یعنی نشان دادن آرزوهای شخصی در نوعی زمینه اجتماعی - مردمی به منظور این که روابط دیالکتیکی بررسی شود، آثار خود را پدید می‌آورد تا مخمصه‌های یک فرد شهری و امروزی ایرانی را که در محدوده‌های سنتی نظام اجتماعی و نیازهای اساسی شیوه‌ی زنده‌گی نو گرفتار شده نمایان سازد.

گذشته از حضور یا غیاب شخصیت‌ها در فضای داخلی و خارجی، متوجه می‌شویم که همه‌ی آنان از زندان تحمیلی در عذاب‌اند. انوش، دل‌بند جوان افشان، به دلیل سر باز زدن پدر افشان از قبول رابطه‌ی آن‌ها به ناچار به فضای تنگ خود مقید می‌گردد؛ همایون، مرد جوان تحصیل کرده‌ی روشنفکر نیز به سبب ناامیدی از محیط خفقان‌آوری که احساس می‌کند در آن گرفتار شده در انزوا به سر می‌برد و برادر کوچک‌تر که به دلیل مخالفت پدر با شیوه‌ی زنده‌گی‌اش، بیش و کم به دست او از خانواده رانده شده است.

در «روزنه‌ی آبی» رادی از همان طراحی فضایی بهره می‌برد که ایسن در نمایشنامه‌های «بان گابریل بورکمن»، «مرغابی وحشی» و «اشباح» به کار برده، او نیز چون ایسن از نقطه‌ی کانونی به عنوان عرصه‌ی سوم استفاده می‌کند. این نقطه، که در عقب صحنه در جایی است که دورنمای فضای خارجی نشان داده می‌شود، در ارتباط با برخی حالات احساسی است که از طریق آن شخصیت‌ها سعی می‌کنند فاصله‌ی خود را با آن چه مرتکب شده‌اند یا ناگزیر از ارتکابش بودند حفظ کنند. در پرده افشان - پس از سه سال دوری به خانه باز می‌گردد، هر چهار شخصیت جوان زیر چتر آفتابی در حیاط خلوت که از پنجره صحنه عقب مثل نقطه‌ای کانونی دیده می‌شود، گرد می‌آیند و به شکست و سرخورده‌گی خود اعتراف می‌کنند. هر کدام آن‌ها از زن و مرد از برنامه‌هایی که قرار است در شیوه‌ی زنده‌گی گذشته‌ی خود که احساس می‌کند در زندان واقعی گذشته سخن می‌گوید.

آن‌ها همچون شخصیت‌های واقع‌گرایانه که جز خودشام نقطه‌ی اتکالی ندارند، باید به قول آرتور میلر تابع «سرنوشت اجتماعی» باشند. پیدایش روزنه‌ی آبی در پس ابرهای



رادی دو نمایشنامه اول خود «افول» (۱۳۳۸) و «روزنه‌ی آبی» (۱۳۴۲) را، پس از دیدن اثر ایسن در تئاتر نوشت. او در کارهای تجربی خود، نگرش‌ها و واقعیت مفهومی ایسن را در سبک نوآورانه خود به کار برد تا تراژدی‌های خانواده‌گی را بر پایه فرهنگ ایران پدید آورد.

تیره در آسمان، در پایان پرده سوم، نشانه‌ی روزنه‌ی امیدی است فراخور نمایشنامه‌ای واقع‌گرا. هم چنان که انوش می‌گوید: «انگار باز هم قرار است جایی آبی در آسمان باشد» (رادی، ۱۳۴۶، ص ۸۶).

از دیگر جنبه‌های دیداری که رادی به گونه‌ای نمادین به کار می‌برد تا بعد دیداری نمایشنامه را نشان دهد، به زمان‌گزیده‌ای می‌پردازد که فصل پاییز است و ویژه‌گی‌های فصلی دارد نظیر مه، ابرها، باران پیوسته، باد، تاریکی، بارش عجیب برف که نشانه‌های مهمی‌اند در شناخت عرصه کشمکش‌های شخصیت‌ها خود را در آن می‌یابند. رادی جلوه‌های هنری مانند آن‌ها را، با توجه به زمان و مکان به کار می‌زند تا از طریق فضاسازی درمانده‌گی و نیز عملکرد عاطفی و شاعرانه زمان و مکانی را تصویر کند که نوعی تجسم زیبایی‌شناختی ساختاری به شمار می‌آید.

رادی، در ایجاد تعلیق از راه گنج‌اندیدن دقیق پیش‌بینی‌ها، کشف‌ها و نقطه عطف‌های منتج از بحران‌ها و نقطه‌های اوج طنزآمیز شیوه‌ی نمایشنامه‌نویسی خوش ساخت را به مانند شیوه‌ی ایسن پی می‌گیرد. شخصیت‌های او به نحوی در حد فاصل شخصیت‌های ایسن و چخوف قرار دارند. برای مثال، آنان نه مثل «نورا» قهرمان‌اند و نه مثل «نینا» در مرغ دریایی چخوف ضد قهرمان. آن‌ها در شمار افرادی ظاهر می‌شوند که در دوره‌ای انتقالی در مانده و نابهنجار شده‌اند، دوره‌ای که افول پدرسالاری اعلام شده است و پدر دیگر حاکم سنتی هسته خانواده نیست، مادر سخت‌احساساتی و درمانده است و مقید است میان دو نسل نقش یک میانجی ناتوان را بازی کند و بالاخره نسل جوان‌تر که نمی‌تواند با معیارهای منسوخ رو به رو شود، شکلی دیگر از زنده‌گی را بنا کند و به مصالح و الزامات مورد نیاز عصر نوین دست یابد. بنابراین، این کشاکش در فرجام شخصیت‌ها را در جامعه‌ی خود به افسراد منزوی تبدیل می‌کند.

رادی، تحت تأثیر واقع‌گرایی ایسن، از راه نمایاندن زنده‌گی اشخاص واقعی تیزبینانه‌ترین برخورد را میان هنر و واقعیت نشان می‌دهد و با نشان دادن زنده‌گی انسان‌های عادی و معیارهای متفاوت آن احساسی را در ما بر می‌انگیزد که آن چه می‌بینیم می‌تواند همان چیزی باشد که ممکن است در زنده‌گی روزمره‌مان با آن رو به رو شویم.

بنابراین، تضاد میان واقعیت و ایده‌آل



او ساز و کارها را تغییر می‌داد تا با فرهنگ خودی سازگار باشند و آن‌ها را به روشنی متفاوت بیان می‌کرد، به صورت حرکتی واکنشی تا اثر هنری را در قالب زیبایی شناختی زنده‌گی روزمره‌ی در جامعه‌ای دیگر و زمانی دیگر به وجود آورد.

سرانجام شخصیت‌ها را در جامعه خود به افراد منزوی تبدیل می‌کند. در نمایشنامه‌های مسئله پرداز رادی، ناتوانی شخصیت‌ها در سازگار ساختن خود به سبب فوق‌العاده ضروری است. ایسن این موضوع را در «بانویی از دریا» مطرح می‌کند. آن‌گاه که الیدا نزد وانگل باز می‌گردد:

الیدا: وانگل با وفای عزیزم! ... بله. پیش تو برگشتیم. دیگر می‌توانم. چون قیدی در آمدنم نبود ... به اراده و اختیار خودم آمدم (ایسن، ۱۹۶۶، ج ۷، ص ۱۲۲).

و باز:

بالشتد: ... مردها و زن‌ها می‌توانند سازگار شوند. بله، بله. می‌توانم به شما اطمینان دهم خانم وانگل. آن‌ها می‌توانند سا...زگا...زگا... شوند.

الیدا: اگر آزاد باشند می‌توانند، آقای بالشتد.

وانگل: و مسئولانه عمل کنند، الیدای عزیزم.

الیدا: همین طور است!

(ایسن، ۱۹۶۶، ج ۷، صص ۲۴-۱۲۳)

نتیجه

ایسن و رادی با به کارگیری اشارات متنی بسیار امکان ارتباط مخاطب را با فضای دیداری و غیر دیداری به نحوی منسجم و در ساختاری سازمان یافته برقرار می‌کنند. در آثار هر دو نویسنده، فرد تحت تأثیر فشارها، معضلات و شرایط ناهنجار محیطی در فضای فیزیکی محدودی قرار داده می‌شود و در کشمکش دشوار رابطه فرد و محدوده‌های سنتی نظام اجتماعی به نقد کشیده می‌شود.

H.Scolincov -۱

F.Jameson -۲

Rokem -۳

(درام پرداز آمریکایی) Miller, A -۴ (۱۹۱۵-۲۰۰۵)

problem Plays -۵