اکبر رادی و ایبسن

دکتر فریندخت زاهدی*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

پیدایش معتبرترین نمایشنامه‌های مدرن ایرانی از دهه سوم سده بیستم آغاز شد. از میان درام‌نویسان مدرن ایرانی، اکبر رادی با گوشه چشمی به تحولات نوین اروپا در درام‌نویسی، به‌خصوص شیوه درام‌نویسی هنریک ایبسن نمایشنامه‌نویس نروژی، سبک خاص خود را با تأکید بر فضاسازی در نمایشنامه ابداع کرد. رادی با توجه به جنبه‌های روانی و ارگانیک واقعیت‌های مطرح شده در آثارش، تجربه ارزنده‌ای برای سازگاری زمان و مکان فیزیکی (Theatre Space) نمایشنامه با زمان و مکان غیرفیزیکی (Theatrical Space) در آثارش به دست داد.

کلید واژگان: رادی، ایبسن، فضای فیزیکی و غیرفیزیکی نمایش، فرد، نظام اجتماعی

از جمله مهم‌ترین نمایشنامه‌های واقع‌گرای ایرانی آثار اکبر رادی است که در میانه سده بیستم نوشته شد و نشانه آن بود که او و دیگر نمایشنامه‌نویسان با گوشه چشمی به تحولات نوین اروپا در درام، به‌خصوص درام ایبسن، سبک خاص خود را ابداع کردند. پیامدهای استقبال گسترده از آثار رادی در مدتی کوتاه این بود که نمایشنامه‌نویسان ایرانی تمایل داشتند تئاتر 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 نمایشنامه‌نویسی اولیه کنار گذاشته شد و تنش‌های درونی ناشی از تأثیرات آشکار جای آن را گرفت، توجه به خویشتن 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 زندگی روانی شخصیت‌ها، که نقطه عطفی در ادبیات نمایشی بود، بلکه از نظر بررسی ارتباط میان فرد و محیط اجتماعی او که با پرداختی نو در فضاسازی نمایشی همراه بود. واقعیتی که بر تغییر در دیدگاه انسان از روزگار ایبسن 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**[۱] مجملی از این نکته است:

> 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 (۱۹۸۷، ص ۱۵).

تولد و مرگ

اکبر رادی (۱۳۸۶-۱۳۱۸)، که از دهه ۱۳۳۰ یکی از بلند آوازه‌ترین و پرکارترین

نمایشنامه‌نویسان بوده، پس از دیدن اولین اجرای ایرانی خانه عروسک بر روی صحنه در سال ۱۳۳۷ با ایبسن آشنا شد. او بعدها با گفتن اینکه «اگر آن نمایشنامه را نمی‌دیدم، هرگز نمایشنامه‌نویس نمی‌شدم»، بر این تأثیرپذیری عمیق تأکید می‌کند.
رادی دو نمایشنامه اول خود را، «افول» (۱۳۳۸) و «روزنه آبی» (۱۳۴۲)، پس از دیدن اثر ایبسن در تئاتر نوشت. او در کارهای تجربی خود، نگرش‌ها و واقعیت مفهومی ایبسن را در سبک نوآورانه خود به کار برد تا تراژدی‌های خانوادگی را بر پایه فرهنگ ایران پدید آورد. این تلاش برطبق آن نگره‌های زیبایی‌شناختی بود که روش پذیرش نویسنده خارجی معمولاً با تأثیر متقابل پیچیده میان ایدئولوژی نویسنده و گیرنده فرهنگ ارتباط دارد. رادی با توجه به بررسی روان‌شناختی و جامعه‌شناختی خانواده ایرانی، بر نظام‌های ارزشی مختلفی که تغییرات درونی و بیرونی جامعه ایران را پدید می‌آورند زیاد تأکید می‌کرد. او سازوکارها را تغییر می‌داد تا با فرهنگ سازگار باشند و آنها را به روشی متفاوت بیان می‌کرد، به صورت حرکتی واکنشی تا اثر هنری را در قالب زیبایی‌شناختی زندگی روزمره در جامعه‌ای 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 مجبور کرد به نمادگرایی روی آورند که گرایش مسلط آن یأس و درماندگی بود. بنابراین نمایشنامه‌های نوپدید نمایانگر آن سبک تمثیلی بودند که تکیه‌گاهش نمادگرایی تخیلی و اسطوره‌ای ادبیات ایران بود. **فردریک جیمسن**[۲] درباره آثار ادبی ایران آن زمان نوشته است:

> متون «جهان سوم» حتی آن متن‌هایی که ظاهراً شخصی‌اند و کاملاً از مسائل 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 خفقان‌آور، محیط طبیعی تنها فضای آزاد و رهایی‌بخش بود که با نگاهی حسرت‌بار 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 شدند. حصارها خانه‌ها را در میان می‌گیرند، خانه‌ها در جایی که اجبار و انزوا حاکم است به مکان بی‌خانمانی و ناامنی بدل می‌شوند، به‌جایی که بیگانگان می‌توانند به درون بخزند. خرابکاران اجتماعی، وسط اتاق پذیرایی خوش می‌نشینند و رابطه 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 زاده 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، تنهایی، پوچی، انزوا و حصارها می‌پردازند (۱۳۷۵، ص ص ۹-۴۸).

بُعد فضا از دید رادی عامل اصلی در نمایشنامه‌نویسی‌اش شد. او دریافت که در نتیجه توجه به فرد و مناسبات خصوصی‌اش مفهوم صحنه به صورت نوعی اتاق در درام نو بارز شده است و کاملاً آگاه بود که یکپارچگی بیرونی ساختاری نباید معانی متفاوت وابسته به اتاق‌های مختلف را از میان ببرد. او میراث ایبسن را برگرفت و تجربه او را به یک الگوی ساختاری، روان شناختی و زیبایی‌شناختی زمان و مکان منتقل کرد، آن الگو

حاکی از این بود که زمان و مکان به لحاظ ارگانیکی در ساختار نمایشنامه ترکیب می‌شود. همچنانکه ایبسن درمورد فضای اتاق پذیرایی رهنمودهای صحنه‌ای مفصلی به دست می‌دهد تا جای شخصیت‌های خود را در آن تعیین کند و با اشارات متنی بی‌شمار به تماشاگران امکان می‌دهد که با فضای تئاتری 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 همیشگی گرفتار می‌آیند. او بر مبنای آنچه در تئاتر واقع‌گرای معمول است، یعنی نشان دادن آرزوهایی شخصی در نوعی زمینه اجتماعی- مردمی به منظور اینکه 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 شیوه زندگی نو گرفتار شده نمایان سازد.

نمایاندن فشارهای ناشی از چنین کشمکشی رابطه دیالکتیکی میان فرد و جمع را ایجاب می‌کند که با نگاهی بر فضاسازی در یکی از آثار رادی، روزنه آبی، که از جمله نمایشنامه‌های متأثر از ایبسن شمرده می‌شود، مدنظر قرار می‌گیرد.

این نمایشنامه سه پرده‌ای تراژدی خانوادگی است. خانواده‌ای مرکب از پدر، که مغازه‌دار و کشاورز میانه‌سال 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 زندگی می‌کند. پرده اول در یک روز بارانی در پاییز شروع می‌شود. تماشاگر خود را در یک اتاق پذیرایی می‌یابد که در آن خدمتکار و مباشر در حال گفت‌وگو از افشان، دختر جوان خانواده، هستند که پدر تصمیم دارد او را به عقد زمیندار پیری درآورد. کشمکش پدر و دختر بالا می‌گیرد. وقتی پدر، **پیله‌آقا**، وارد اتاق می‌شود، **همایون**، مرد جوانی که دوست خانوادگی آنهاست، با نامه‌ای از **احسان**، پسر بیست‌ویک ساله خانواده، از راه می‌رسد. احسان سه سال است که در تهران زندگی 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 زندگی به راهی می‌رود مخالف آنچه او برایش در نظر گرفته است. همچنانکه گفت‌وگو ادامه می‌یابد، پیله‌آقا از انوش، روشنفکر جوانی که در همسایگی آنان زندگی 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 زندگی 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 اینکه مادر از وضع پیش آمده شکوه می‌کند و تقصیر را به گردن انوش و اعمال نفوذ او بر فرزندانش می‌اندازد و در نتیجه سبب از هم پاشیدن خانواده می‌شود، چهار شخصیت جوان از یأس و درماندگی که زندگی‌شان را در برگرفته و آنها را از آینده نویدبخش محروم کرده صحبت به میان می‌آورند. بُعد طراحی صحنه نمایشنامه یکی از راه‌گشاهایی است که تماشاگر از طریق آن می‌تواند پی به عالم خصوصی شخصیت‌ها ببرد. محیط‌های فیزیکی به صورت عینی‌سازی عالم درونی آنان عمل می‌کند و به نحوی راه دسترسی تماشاگر را به برخی خصیصه‌های ساختاری این عوالم درونی فراهم می‌کنند. هدف هر شخصیتی در نمایشنامه بر این اصل است که دیدگاه بی‌هدف بینندگان 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 گسترده اتاق‌های پشتی و ایوان‌ها را نشان می‌دهند که معمولا با حرکت یک یا چند شخصیت بازی که نقطه کانونی را در عقب صحنه نگاه می‌دارند، از هم جدا می‌شوند یا در حرکات جلوی صحنه درهم می‌آمیزند.

فردی روکم[۳] 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 عرصه صحنه که در آن دورنما تمام می‌شود، بهره می‌گیرد. این نقطه همواره به نوعی کشمکش گسترده 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 نمایشنامه **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 بورکمن** که همگی در کشمکش میان آرزوهای شخصی خود و مسئولیتی که می‌تواند آنها را فراتر از خودشان به عالم زندگی عمومی ببرد، گرفتار می‌شوند. این کشمکش معمولا به شکست می‌انجامد و شخصیت مرد یا زن از پیگیری هدف خود دست می‌کشد و برای آنچه نوعی آرمان بزرگتر به نظر می‌آید از رضایت شخصی چشم می‌پوشد. ایبسن با هدایت «درونی» نمایشنامه‌های خود، عالم بیرونی و درونی 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، آنجا 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 به را در هوای نیمه تاریک دید. فضا، سخت با معنای نمایشنامه درآمیخته است. بیشینه اتفاق‌ها در اتاق پذیرایی که در جلوی صحنه است رخ می‌دهند. دسترسی شخصیت‌ها از میان اتاق پذیرایی به صحن میانی و صحن پشتی محدود است تا قلمروی داستان گسترش یابد و هنجارهای اجتماعی خلوت و انزوا را از رهگذر حرکات، خروج‌ها و ورودهای شخصیت‌ها نشان دهد. برای مثال، در دو پرده اول، قبل از اینکه 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 پدرسالاری 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 گذشته از حضور یا غیبت شخصیت‌ها در فضای داخلی و خارجی، متوجه می‌شویم که همه آنان از زندان تحمیلی در عذاب‌اند. انوش، دلبند جوانِ افشان، به دلیل سر باز زدن پدر افشان از قبول رابطه آنها به ناچار به فضای تنگ خود مقید می‌گردد؛ همایون، مرد جوان تحصیل‌کرده 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 شیوه زندگی‌اش، بیش و کم به دست او از خانواده رانده شده است.

در روزنه آبی رادی از همان طراحی فضایی بهره می‌برد که ایبسن در **یان گابریل بورکمن، مرغابی وحشی** و **اشباح** به‌کار برده بوده. او نیز چون ایبسن از نقطه کانونی به عنوان عرصه 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 فاصله خود را با آنچه مرتکب شده‌اند یا ناگزیر از ارتکابش بودند حفظ کنند. در پرده سوم و آخر، وقتی احسان، برادر جوان افشان پس از سه سال

دوری به خانه باز می‌گردد، هر چهار شخصیت جوان زیر چترآفتابی در حیاط خلوت که از پنجره صحنه عقب مثل نقطه‌ای کانونی دیده می‌شود گرد می‌آیند و به شکست و سرخوردگی خود اعتراف می‌کنند. هر کدام آنها از زن و مرد از برنامه‌هایی که قرار است در شیوه زندگی تازه در پیش بگیرد و از فرق آن با زندگی گذشته خود که احساس می‌کند در زندان واقعی گذشته سخن می‌گویند.

آنها همچون شخصیت‌های واقع‌گرای که جز خود نقطه اتکایی ندارند باید به قول آرتور میلر[۴] تابع «سرنوشت اجتماعی» باشند. پیدایش روزنه آبی در پس ابرهای تیره در آسمان، در پایان پرده سوم، نشانه روزنه امیدی است فراخور نمایشنامه‌ای واقع‌گرای. همچنانکه انوش می‌گوید: «انگار باز هم قرار است جایی آبی در آسمان باشد» (رادی، ۱۳۴۶، ص ۸۶).

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

رادی در ایجاد تعلیق از راه گنجانیدن دقیق پیش‌بینی‌ها، کشف‌ها و نقطه عطف‌های منتج از بحران‌ها و نقطه‌های اوج طنزآمیز شیوه نمایشنامه‌نویسی خوش ساخت را به مانند شیوه ایبسن پی می‌گیرد. شخصیت‌های او به نحوی در حد فاصل شخصیت‌های ایبسن و چخوف قرار دارند. برای مثال، آنان نه مثل نورا قهرمان‌اند و نه مثل نینا در مرغ دریایی چخوف ضدقهرمان. آنها در شمار افرادی ظاهر می‌شوند که در دوره‌ای انتقالی درمانده و نابهنجار شده‌اند، دوره‌ای که افول پدرسالاری اعلام شده است و پدر دیگر حاکم سنتی هسته خانواده نیست، مادر سخت احساساتی و درمانده است و مقید است میان دو نسل نقش میانجی ناتوان را بازی کند و بالاخره نسل جوان‌تر که نمی‌تواند با

معیارهای منسوخ روبه‌رو شود، شکلی دیگر از زندگی را بنا کند و به مصالح و الزامات مورد نیاز عصر نوین دست یابد. بنابراین، این کشاکش در فرجام شخصیت‌ها را در جامعه خود به افراد منزوی تبدیل می‌کند.

رادی، تحت تأثیر واقع‌گرایی ایبسن، از راه نمایاندن زندگی اشخاص واقعی تیزبینانه‌ترین برخورد را میان هنر و واقعیت نشان می‌دهد و با نشان دادن زندگی انسان‌های عادی و معیارهای متفاوت آن احساسی را در ما برمی‌انگیزد که آن‌چه می‌بینیم می‌تواند همان چیزی باشد که ممکن است در زندگی روزمره‌مان با آن روبه‌رو شویم.

بنابراین، تضاد میان **واقعیت و ایده‌آل** سرانجام شخصیت‌ها را در جامعه خود به افراد منزوی تبدیل می‌کند. در نمایشنامه‌های **مسئله‌پرداز**[5] رادی، ناتوانی شخصیت‌ها در سازگار ساختن خود به سبب فوق‌العاده ضروری است. ایبسن این موضوع را در بانویی از دریا مطرح می‌کند. آنگاه که **الیدا** نزد **وانگل** باز می‌گردد:

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

و باز:

> بالشتد:... مردها و زن‌ها می‌توانند سازگار - سازگار شوند. بله، بله. می‌توانم به شما اطمینان دهم خانم وانگل. آنها می‌توانند سا...زگا...ر شوند.
>
> الیدا: اگر آزاد باشند می‌توانند، آقای بالشتد.
>
> وانگل: و مسئولانه عمل کنند، الیدای عزیزم.
>
> الیدا: همین طور است!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(ایبسن، ۱۹۶۶، ج ۷، ص.ص ۲۴-۱۲۳).

نتیجه

ایبسن و رادی با به‌کارگیری اشارات متنی بسیار امکان ارتباط مخاطب را با فضای دیداری و غیردیداری به نحوی منسجم و در ساختاری سازمان‌یافته 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 کشمکشی دشوار رابطه فرد و محدوده‌های سنتی نظام اجتماعی به نقد کشیده می‌شود.

* استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

پی‌نوشت‌ها:

1- H.Scolincov

2- F.Jameson

3- Rokem

4- Miller,A.(1915-2005) (درام پرداز آمریکایی)

5- problem Plays

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- Boroujerdi,Mehrzad 1996,Iranian Intellectuals and the west: The Tormented Triumph of Nativism, Syracuse University Prees,Syracuse.

- Jameson,Fredric 1986,Trird World Literature in the Era of Moltinational Capitalism',Social Text, no.15,pp.65-88.

- Rokem,Freddie 1986,Theatrical Space in Ibsen,Chekov and Strindberg: Public Form of Privacy,UMI Research Press,Ann Arbor.

- Scolnicov,Hanna 1987,Theatrical Space,Theatre Space,and the Theatrical Space Without' Themes in Drama ,no.9,pp.11-26.