صفحات ۱۵ - ۲۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

بررسی پدیدارشناسی «مکان» و «نامکان» در دو نمایشنامه *پلکان* و *شب روی سنگفرش خیس* اکبر رادی *

مرتضی بیگ لو[**۱]، **شیرین بزرگمهر**[۲]

[۱] کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما –تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده سینما –تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

رویکرد پدیدارشناسی، به دلیل وجود انسجام، یکپارچگی، تقسیم‌ناپذیری تجربه انسان و همچنین پذیرفتن این حقیقت که معانی تعریف‌شده توسط خواسته‌های انسان در مرکز تجارب ما قرار دارند، اهمیت پیدا می‌کند، که برآیند آن تجلی پدیده مکان است. مکان، هویت‌مند، رابطه‌مند و دارای تاریخ است. بر این اساس، نامکان محدوده‌ای است تهی از هویت و تاریخ و تحقق آن درون فضاهایی همسان شکل می‌گیرد. این پژوهش کیفی با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای اسناد و منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. اهمیت این پژوهش بر این است که رادی در نمایشنامه‌های خود، به مفهوم مکان اشاره دارد. او به یک باره داشتن احساس تعلق به آن را می آزماید و شخصیت‌های آثارش را در رویارویی با آنها قرار می‌دهد. هدف این پژوهش، تفکیک و یافتن فضاها و مکان‌ها و نامکان‌های موجود در نمایشنامه‌های "شب روی سنگفرش خیس» و «*پلکان*»؛ و تفکیک آنها و نتیجه‌گیری در تاثیر مکان و نامکان بر فرد و نحوه واکنش فرد به آنها و یافتن روح مکان و پی بردن به داشتن حس تعلق به مکان در شخصیت‌های «آنها» می باشد. پژوهشی که در این زمینه پیشگام است.

واژه‌های کلیدی

پدیدارشناسی، مکان، نامکان، اکبر رادی، شب روی سنگفرش خیس، *پلکان*.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "بررسی پدیدارشناسی مکان و نامکان در نمایشنامه های اکبر رادی با تمرکز بر شب روی سنگفرش خیس و *پلکان*" است که به راهنمایی نگارنده دوم در بهمن سال ۱۳۹۳ در دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما- تئاتر به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۱۶۲۱۸۵۲، نمابر: ۰۲۶-۳۳۲۶۷۴۲۶، E-mail: m.beiglow@gmail.com.

مقدمه

پدیدارشناسی، بر خلاف فلسفه‌های ایستا، فلسفه‌ای پویاست با جریانی پرتحرک، مثل هر جریانی، مرکب از چند جریان فرعی موازی است که به هم مربوط‌اند ولی به هیچ روی همگن نیستند و امکان دارد با آهنگ متفاوتی حرکت کنند. شکل کلی جنبش پدیدارشناسی، بیش از آن که به رودخانه شباهت داشته باشد، شبیه درختی شکوفان به نظر می‌رسد که به اطراف شاخه می‌گستراند. «فراخوان پدیدارشناسانه، فراخوانی است برای بازگشت به دنیایی که مقدم بر دانش است؛ دنیایی که دانش همیشه از آن سخن می‌گوید؛ فراخوانی برای در پرانتز گذاشتن دنیای مادی و تقدم بخشیدن به زیست- جهان(جهان روزمره تجربه زیسته) است» (پرتوی،۱۳۹۲، ۱۵۵). روش پدیدارشناسی، دارای توانمندی وجودی در ایجاد محیط های واجد معنا و نمایانگر حس مکان و روح مکان است که از مولفه‌های اصلی مکان می‌باشد.

در گذشته، رابطه انسان سنتی و فضای پیرامونش، تا حدودی فاقد پیچیدگی‌هایی بود که انسان امروزی با آن مواجه است. در دنیای معاصر، آنچه حاصل آمده، وجود نامکان‌ها و فضاهای تهی است. « نخستین گام‌های ما در فضا، خود ما را به نقطه ناچیزی تقلیل داده است. ولی در عین حال، جهان به روی ما گشوده می‌شود. ما در عصر تغییر مقیاس‌ها هستیم، نه فقط به واسطه تسخیر فضا، بلکه در روی زمین» (اُژه،۱۳۸۷، ۵۳). با شکل‌گیری این فضاها، هیچ‌گونه جامعه ارگانیکی در آن ممکن نیست. که تنها شامل «فضاهایی که برای عبور است، نه مکث، برای سفر است، نه حضر و برای جدایی، نه الفت و آشنایی، که منجر به پریشانی و تنهایی انسان گشته است» (پرتوی،۱۳۹۲، ۱۱) و این پریشانی و تنهایی انسان، علت بوجود آمدن نامکان است. نامکان نقطه مقابل خانه است. استفاده‌کننده از نامکان تنهاست و افراد ساکن در آن به نحوی یکسان با آن در ارتباط هستند.

مقاله پیش رو بر آن است که «مکان» و «نامکان»، را در نمایشنامه‌های «شب روی سنگ فرش خیس» و «*پلکان*»، دو اثر برجسته اکبر رادی، نمایشنامه‌نویس صاحب آوازه ایران، با رویکردی پدیدارشناسانه مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. اهمیت این تحقیق بر این است که رادی در نمایشنامه‌های خود، به مفهوم در خانه بودن یعنی آسایش، توجه و مراقبت، نگرانی، خیال‌انگیزی، گرمی، عشق و قداست، اشاره دارد. او به یکباره شناختن مکان و داشتن احساس تعلق به آن را در هستی شخصیت‌های آثارش می‌آزماید. رادی روح مکان را می‌شناسد، او بر احساسات مکانی ناشی از قدم‌زدن در مه و سنگفرش خیس آگاهی دارد. او بر زمزمه باد واقف بوده و بودن در جنگل و مه را حس کرده است و در انتقال آن حس مکان در آثارش موفق بوده است، که آثارش سرشار از معنای مکانی می‌شود و مکان‌ها برای ما باورپذیر جلوه می‌کنند. رادی درباره حس مکان شخصی خود می‌گوید: «آن روزها خانه ما پشت مسجد ملا محمد بود، که با دیوارهای مهربان و مرموزش، مرا از مصائب دنیا محفوظ می‌داشت. هنوز اتاق‌های متعدد با سقف‌های چوبی آبی رنگ خانه را به یاد دارم ..... مه زلال سپیده دم با بوی مرطوب یاس، سنگ بست‌های باران‌خورده‌ای که آنقدر نظیف بود که می‌توانستی پابرهنه روی قلوه‌های آن راه بروی و خنکی و تمیزی سنگ را بر پوست پاهای پنج ساله‌ات حس کنی.... من اشتیاق داشتم که بر درشکه بنشینم، افسار آن اسب‌های جوان را بگیرم و در شب سنگین و مه روی سنگفرش خیس درشکه برانم » (طالبی، ۱۳۸۹، ۳۷).

در این پژوهش، ضمن تبیین دیدگاه‌های پدیدارشناسانه مکان و نامکان، ملاحظات نوع نگاه اکبر رادی به آنها نیز در نظر گرفته شده است. در بین نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران، دیدگاه اکبر رادی، به پدیدارشناسی مکان بسیار نزدیک می‌نماید. آنچه در سراسر آثار رادی یافت می‌شود، نگاه عمیق، بدیع، و جدید وی به مکان است، که این نگاه در این دو اثر بیشتر تجلی یافته است. هدف از انتخاب این دو اثر از میان تمامی آثار رادی، تنها نه برای مقایسه، بلکه سعی در یافتن تحلیلی هدفمند به مقوله مکان و نامکان در این دو اثر می‌باشد. گرچه رادی، در جای‌جای آثارش به مکان‌ها اشاره دارد، اما آنها، مکان نیستند، بلکه نامکان‌ها در مکان‌ها شکل گرفته و یا در پی فرایندی، مکان تبدیل به نامکان شده است که در ادامه به آن پرداخت شده است. هدف این پژوهش، یافتن این فرایند تبدیل‌شده و نقد مکان‌ها و یافتن روح مکان و حس تعلق به مکان، در این دو اثر برجسته می‌باشد. پژوهشی که در این زمینه پیشگام است و از این منظر به آثار ایشان پرداخت نشده است.

چارچوب نظری

یک مکان خوب باید پذیرای ما باشد و اجازه دهد که ما در او سکونت کنیم و تجربه‌اش کنیم؛ نه این که با حرافی، خودش را به ما بپذیراند و حضورش را به ما تحمیل کند. جهان معاصر، سرشار از پدیدارها و مکان‌های بی‌هویتی است که به چیزهایی ارجاع می‌دهد که هیچ کس آنها را به طور کامل نمی‌فهمد. چرا که آن چیزها هم در نهایت فقط نشانه‌های چیزهای دیگر هستند. امر واقعی پنهان می‌ماند و دیگر کسی قادر به دیدنش نیست. با این حال، هنوز هم چیزهای واقعی وجود دارند، حتی اگر در معرض خطر باشند. زمین، آب، نور خورشید، طبیعت و گیاهان که تجلی ذات خود هستند و حضورشان بدیهی و خود پیدا است.

الف) مکان

منظور ما از کلمه "مکان"[۱] چیست؟ شولتز[۲] می نویسد: «به وضوح منظور ما چیزی بیش از جایگاهی تجریدی است. منظور کلیتی است که از چیزهای عینی‌ای که دارای مصالح مادی، شکل، بافت و رنگ اند، ساخته شده است. این چیزها یک "خصلت محیطی"[۳] را تعیین می‌کنند که اساس "مکان" است. در کل، یک "مکان" دارای یک "خصلت یا جو" است. یک "مکان"، از این رو یک پدیدار کیفی و کلی است که نمی‌توانیم آن را به هیچ یک از خصوصیاتش مثلاً به نسبت‌های فضایی، بدون از دست دادن ماهیت آن، فرو کاهیم» (شولتز، ۱۳۹۱، ۱۷).

در فرایندی، "خصلت محیطی" (که از پدیدار عینی(چیزها) سرچشمه می‌گیرد)، برای انسان تبدیل به "باشیدن" یا "سکنی‌گزیدن"[۴] می‌شود، که اساس فلسفه مکان است. «اقامت در جوار چیزها، اصل بنیادین انسان بودن است و نسبت انسان با محل و از طریق محل با مکان، بر سکونت کردن (باشیدن) استوار است» (زومتور ،۱۳۹۴، ۴۳). شولتز می افزاید: «سکونت، بیانگر برقراری پیوندی پرمعنا بین انسان و محیطی مفروض می‌باشد، که این پیوند از تلاش برای هویت یافتن، یعنی به مکانی احساس تعلق داشتن ناشی گردیده است. بدین ترتیب، انسان زمانی بر خود وقوف می‌یابد که مسکن گزیده و در نتیجه هستی خود در جهان را تثبیت کرده باشد» (شولتز،۱۳۹۲، ۱۷). شار به نقل از هایدگر می‌نویسد: «نحوه‌ای که تو هستی و من هستم، شیوه‌ای که بنابر آن، ما انسان‌ها بر روی زمین هستیم، سکنی‌گزیدن است و هر نوع بودنی، سکنی گزیدن (باشیدن) نیست» (شار، ۱۳۸۹، ۳۱).

از دیگر خصوصیات پدیدار هویت مکان، "روح مکان"[۵] می‌باشد. روح مکان، حقیقتی بزرگ است، که سرچشمه آن، ریشه در تفکر هایدگر در باب هستی، جهان، حقیقت و اثر هنری دارد. « هر موجودی، روح[۶] مخصوص به خود را داراست که برمبنای آن، خصلت ویژه‌ی خود را تحصیل می‌کند. بنابراین، هر شیء و مکانی، روح و ویژگی خاص خود را دارد. انسان چونان هستنده‌ای وجودی که زندگی‌اش وقوع می‌یابد،[۷] نیازمند آن است تا روح مکان را درک کند» (شولتز، ۱۳۹۱،۸). روح مکان، ظریف و پرابهام است ولی به سادگی در تجربه ما از مکان‌ها درک می‌شود، زیرا فردیت و منحصر به فرد بودن مکان‌ها را سبب می‌شود.

ب) نامکان

مطالعه پدیده مکان بدون توجه به پدیده موازی آن "نامکانی"، که با قلع و قمع اتفاقی مکان‌های شاخص و یکسان‌کردن چشم‌اندازها که ناشی از نوعی عدم حساسیت به اهمیت مکان است، دور از واقعیت خواهد بود. در دنیای معاصر و مخصوصاً اوایل قرن بیستم، با مدرن‌شدن و شکل‌گیری فضاهای جدید، انسان نیز به موازات آن رشد کرد. هر چه به سوی اواخر پیش رفت، این سرعت فزونی یافت، تا جایی که انسان با آن غریبه گشت. انسان در زندگی روزمره خود با فضا و مکان‌های مدرن گمشده روبرو شد و رهایی از آن را غیرقابل تصور دید: «در غرب، محتوای خود فضاست که از حضور انسان تهی شده است. انگار که آدمی با محیطی خالی از هر نوع محتوای عاطفی و تهی از اقلیم حضور، سر و کار دارد. همچون انسان تکثیرپذیر و منعطف- که نتیجه بی‌محتوایی اوست –فضا نیز یکسره متجانس و یکدست شده است» (شایگان، ۱۳۹۲، ۸۷).

مارک اُژه[۸]، تمایزی میان "مکان" و "نامکان"[۹] قایل است. او «"مکان" را پوشیده از بناهای تاریخی و زندگی اجتماعی خلاق و "نامکان" را جایی ترسیم می‌کند که افراد به نحوی یکسان با آن در ارتباط‌اند و هیچ گونه حیات اجتماعی ارگانیکی در آن ممکن نیست» (اُژه، ۱۳۸۷، ۱۱۴). "نامکان"، فضاهایی است که به مناسبت و برای اهداف و مقاصد خاصی شکل گرفته‌اند و مناسبتی که افراد با فضاهای مزبور برقرار می‌کنند. اگرچه این دو نوع مناسبت تا حد زیادی به طور رسمی و اداری با یکدیگر انطباق دارند (افراد سفر می‌کنند، خرید می‌کنند، استراحت می‌کنند)، اما با هم یکی نیستند، زیرا "نامکان"، محمل مجموعه‌ای از مناسبات با خود و دیگران است که با هدفی که برای آن تاسیس یافته، ارتباط مستقیم ندارد. به عبارتی دیگر«"نامکان"، فضایی است که ویژگی آن، بی‌نام و نشانی افرادی است که پذیرای آن می‌شوند. "نامکان" نقطه مقابل "مکان"، به معنای معمول کلمه است، استفاده‌کننده "نامکان"، تنها و در عین حال شبیه دیگران است. رابطه او با "نامکان" رابطه مبتنی بر قرارداد است» (همان). در نتیجه، چنانچه فضایی با هویت، رابطه‌مند و تاریخی را "مکان" بنامیم، فضایی که نتوان آن را هویت‌مند، رابطه‌مند و تاریخی تعریف کرد، "نامکان" است. "نامکان"ها، هر روز شمار بیشتری از افراد را در خود می‌پذیرند، گرچه هیچ جامعه سازمانی را در خود جای نمی‌دهند.

اُژه، به تصویر و تصور روشنی از رابطه فرد، جامعه، تکنولوژی، مصرف و فضا دست یافته است. زاویه نگاهی که اُژه به ما نشان می‌دهد، ما را قادر می‌سازد از زاویه جهانی به نقد فضا و مکان در موطن خویش بپردازیم. واژه‌های کلیدیِ صحنه‌هایی که اُژه تصویر می‌کند، عبارتند از: «مکان، فضا. مکان، محدوده‌ای مشخص است که در آن مجموعه‌ای از فعالیت‌های قابل شناسایی صورت می‌گیرد، فضا عبارت است از گردهم آمدن مکان‌هایی متنوع که تاثیرگذاری آنها بر یکدیگر، فضا را شکل می‌دهد. مکان در واژگان اُژه، هویت‌مند، رابطه‌مند و دارای تاریخ است. بر این اساس، تحقق "نامکان" درون فضاهایی شکل می‌گیرد که از هویت، تاریخ و ارتباط تهی باشد» (اُژه،۱۳۸۷، ۱۲).

بی هویتی و عدم حس تعلق و روح مکان در دنیای امروزه، باعث بوجود آمدن پدیده‌ای بنام "نقاب"[۱۰] شده است. نقاب، حدفاصل بین مکان و نامکان می‌باشد. نحوه برقراری ارتباط انسان با فضاهای پیرامون باعث می‌شود تا فرد به نقاب زدن رو بیاورد. «ما نقاب بر چهره می‌گذاریم تا نمایشی پایدار و نسبتاً مستمر بازی کنیم. این نقاب‌ها، از سرکوب اجتماعی خواهش‌ها و خواسته‌ها ساخته شده‌اند. تعویض نقاب با دقت و با کمک آینه انجام می‌شود تا بتوانیم حدس بزنیم دیگران چگونه ما را می‌بینند» (مدنی‌پور،

۱۳۸۷، ۱۴۳). نقاب زدن، تنها برای مراسم و مناسبت‌های خاص انجام نمی‌گیرد، بلکه یک عادت اجتماعی روزمره‌ای است که در نامکان‌های هر روز انسان‌ها متجلی می‌شود.

یافته‌ها و بحث

اکبر رادی در بیشتر آثارش به مقوله مکان و هویت‌های مکانی شاعرانه توجه ویژه‌ای دارد. اما ملاحظات متفاوت او به مکان‌ها در این دو اثر برجسته: *پلکان* و *شب روی سنگفرش خیس*، و آشنایی‌زدایی‌های رادی با مخاطب در معرفی مکان‌ها، نسبت به سایر آثار او برتری دارد. هدف اصلی انتخاب این دو اثر، صرفاً مقایسه نبوده بلکه واکاوی و تحلیل مکان‌های آن بوده است. در ادامه به این پرسش‌ها پاسخ داده خواهد شد: حس تعلق شخصیت‌ها به مکان‌ها چگونه است؟ آیا در فرم آن پدیدار مکانی، نامکان پدیدار می‌شود؟ تاثیرات فردی، هویت، منش، کنش، شخصیت‌ها به مکان‌های خود چگونه است؟ آیا شخصیت‌ها متوجه حیات زیسته خود هستند؟ یا به طور کلی باشیدن اتفاق خواهد افتاد؟

الف) نمایشنامه « *پلکان*»

پلکان، تنها اثر متفاوت رادی است که دارای جغرافیای گسترده مکانی می‌باشد. این اثر در پنج پرده مکانی روایت می‌شود. پرده اول: روستای پسیخان، "قهوه‌خانه". پرده دوم: روستای پسیخان، "جگرکی". پرده سوم: رشت، "دکان دوچرخه‌سازی"، پرده چهارم، رشت، "دفتر ساختمان". و پرده آخر تهران، فرمانیه، "خانه بلبل". نمایشنامه *پلکان*، درباره حضور بلبل در این مکان‌ها می‌باشد و شاهد رشد و قدرتمند شدن او هستیم.

در پرده اول، "آن شب بارانی"، در روستای پسیخان و در قهوه خانه روایت می‌شود. سال ۱۳۳۳، فضایی جهت دورهم جمع‌شدن اهالی روستا و گفتگو کردن درباره مشکلات خود و دیگران. مکان قهوه‌خانه، یک مکان عمومی و خنثی است. « فضا و مکان عمومی به این خاطر عمومی است که همه حق دارند در آن حضور فیزیکی داشته باشند. البته هدف از دسترسی فیزیکی به مکان، دستیابی به فعالیت‌های درون آن است... دسترسی به "اطلاعات"[۱۱] در بطن موضوع حریم خصوصی و خلوت قرار دارد که شامل میزان انتشار اطلاعات درباره خودمان و یا میزان حضورمان در بین عموم می‌شود. دسترسی به "منابع"[۱۲]، امکان اعمال نفوذ بر امور عمومی را فراهم می‌کند» (مدنی پور، ۱۳۹۱، ۱۳۶). حضور بلبل در قهوه‌خانه، با هدف دستیابی به فعالیت‌های درون آن و دسترسی به اطلاعات و منابع است. در قهوه‌خانه کبله دایی، محور گفتگو در مورد مفقودشدن گاو آقاگل است و به دنبال یافتن منبع و دلیل برای مفقودشدن گاو و یافتن دزد. در این پرده، بلبل اولین پله از *پلکان* ترقی را با دزدیدن گاو آقاگل آغاز می‌کند تا بتواند به مکانی ثابت دست پیدا کند. اما آقاگل، با دزدیده شدن گاو و تنها منبع درآمد خود، روستای پسیخان را دگر "مکان" زندگی نمی‌داند و قصد به ترک دیار خود دارد. می‌توان «در پیله فرو رفتن» آقاگل را فهمید و مخاطب با اولین جلوه از دست دادن «مکان» و پدیدار شدن «نامکان» در این اثر روبرو می شود:

آقاگل: بادومای من سوخته، طلا رو بردن، چی کار می‌تونم بکنم؟ اگه طلا پیدا نشه، می‌کَنم می‌رم رشت، هرچی شد، شد. تو گاراج شیشه که بار می‌تونم خالی کنم. نتونستم، جلوی سبزه میدان چند تا تنگ می‌ذارم و لیموناد و آبغوره می‌فروشم. اینم نشد، می‌افتم تو کوچه‌ها کهنه‌فروشی می‌کنم (رادی، ۱۳۸۸، ۲۵).

در انتهای این پرده، بلبل که از توهین‌ها و متلک‌پراکنی‌ها به تنگ آمده، طغیان می‌کند. تصمیم می‌گیرد که برای خودش کار و کاسبی در پسیخان فراهم کند. به راه انداختن مکانی ثابت برای اعتبار و جایگاه خود، یا به عبارتی به دست آوردن یک هویت مکانی مستقل در پسیخان ، یک جگرکی:

بلبل : آره، از فردا نشون‌تون میدم. جلوی همتون وامیستم. رویِ از دمِ تونو کم می‌کنم...، این همه دویدم، سختی کشیدم، تو سری خوردم، مسخرم کردین، نیش، کنایه، زخم زبون، دیگه بسه، دیگه به تنگ اومدم. حالا می‌خوام یه جا واستم، می‌خوام تو همین دشتکی دکه بزنم و چشمای همتونو از کاسه در بیارم... می بینی! وقتی دکه رو زدم، وقتی دود کبابو لوله‌ای فرستادم طرف قهوه‌خونه و دکون مشتی آقا، که مث سگ بو بکشین، اونوقت به اتون میگم کی غیرت داره و کی بوی گه می‌ده! (همان، ۳۲).

پرده دوم، با عنوان "در انتهای مه"، در "دکه جگرکی"، روایت می‌شود. اولین مکانی که بلبل در پاییز ۱۳۳۵، برای خود یک مکان شخصی[۱۳] ساخته است. در ادامه، بلبل در پی یافتن پله دیگری بنام حاج عمو است. او قصد دارد با دختر حاج عمو ازدواج کند. حاج عمو، فرد متمولی است. بلبل، پله ترقی خود را از کنار این ازدواج می‌بیند و به دنبال مال و منالی مناسب برای خود است. او می خواهد پسیخان را ترک کند، حالا دیگر فضای جگرگی برای او راضی‌کننده نیست! او به دنبال تجربه فضایی جدید در شهری جدید است:

بلبل : اون خونه رشتیِ شما که مخروبه افتاده داره می‌آد پایین. خب اگه قباله دخترت کنی، منی می‌فروشم، آن، دکونش می‌کنم، مثلاً دوچرخه‌سازی.... (همان، ۴۸)

جگرکی، در ابتدا برای بلبل نقش "مکان" داشته است زیرا با آن توانست در پسیخان، هویت مکانی معتبری برای خود کسب کند. اما، فضای جگرکی که نشان از وجود، "حس تعلق" نزد بلبل داشت، به آرامی از بین رفت. او دیگر خود را در پسیخان نمی‌بیند، او حالا خود را در رشت و در مغازه حاج عمو می‌بیند. بمانی معشوقه بلبل، نیاز بلبل را به داشتن مکان و فضا برای پیشرفت متوجه می‌شود و درک می‌کند که نمی‌تواند این نیاز بلبل را فراهم کند، زیرا خود بمانی هم شرایط و موقعیت مناسب مالی ندارد:

بلبل : چه قولی؟ چه مروتی؟ چی می‌گی تو؟ مگه آیه اومده؟ بیارمش تو اون خُلدونی یه عمری به اش نخوردگی بدم که چی؟ (همان،۵۶)

بمانی : باید دکون داشته باشی، دوچرخه‌سازی، خونه شیش‌دونگ! بمانی کیه! قول و قرار چیه! منو انگشت نشون

مردم کردی (همان، ۵۵).

بمانی، به شرایطش در روستا و موقعیتی که بلبل برای او در این فضای محدود(روستا) ایجاد کرده، پی می‌برد و بودن در مکان و فضایی فعلی را در خود نمی‌بیند. مکانی که روستا برای او ساخته بود، به ناگهان پوچ و تبدیل به "نامکان" می‌شود. وجود حس تعلق به "مکان" در این پرده قربانی می‌گیرد، بمانی، خودش را به رودخانه می‌اندازد. به عبارت دیگر،"باشیدن" دیگر برای او اتفاق نمی‌افتد، «"باشیدن" به معنای در آرامش بودن در یک مکان محفوظ است» (شولتز، ۱۳۹۱، ۳۹). او دیگر در دنیا نیست و قربانی هویت اجتماعی خود در پسیخان می‌شود.

پرده سوم، "زمستان شهر ما" که در زمستان سال ۱۳۴۱ در "دوچرخه سازی" می‌گذرد. صاحب این مکان، بلبل است، که آن را از پدر زنش حاج عمو، به ارث برده است. بلبل به آرزوی خود که داشتن دوچرخه‌سازی بود (اشاره به پرده اول)، رسیده است. او وارد صنعت شده و علاوه بر تعمیرات به دادوستد دوچرخه هم مشغول است. او برای خود یک مکان بنا کرده است. این مکان، در مورد جگرکی و کارگاه ساختمانی هم حاکم است. در تمام این فضاها، شاهد دادوستد و رشد بلبل به صورت صعودی و *پلکانی* هستیم.

در این پرده، تنها کسی که از مکان خود نفرت دارد، اسکندر شاگرد بلبل است، او از بلبل، برای درمان همسر بیمارش، وجه نقدی طلب می‌کند که با بی‌توجهی بلبل باعث مرگ همسرش می‌شود. اسکندر با فقر خود، از مکانی که در آن هر روز تلاش می‌کند، نفرت پیدا کرده است و نامکان در او بروز می‌کند و مکان، قربانی دیگر خود را می‌گیرد. حس تعلق به مکان در بلبل در این پرده دیده می‌شود، اما این فضا برای او روح مکانی ندارد، زیرا در پرده بعدی سراغ کسب و کار دیگری می رود.

اسکندر: دیروز تمام شو تخته بند افتاده بود زمین و از درد زوزه می‌کشید؛ اون‌وقت من دیشب از پا درازتر رفتم خونه... همون شبانه گذاشتم رو کولم بردمش مریض‌خونه... گفتن پانصد تومن خرج ور می‌داره

بردمش پورسینا... اون جام پرستار گفت: تخت خالی نداریم... از صوب گذاشتم پیش زن نعلبنده؛ بی شیر و غذا... نمی دونم چیکار کنم.

بلبل: اینا اینم دخله، کاسبی امروز ما... مسخره کردیم خودمونو... آخه یه حرفایی می‌زنی! بعله! حالش وخیمه، باید بخوابه، تو مخمصه موندی... اما خودت شاهدی که دکون خالیه... (رادی، ۱۳۸۸، ۶۵).

بلبل: (اسکندر وارد می‌شود، موهایش ژولیده و شانه‌هایش از برف و باران خیس است. دم در می‌ماند و به هیچکس نگاه نمی‌کند.) چه عجب یه دفعه جنبیدی! خرید کردی که ؟

اسکندر: نه ... رفتم خونه .

بلبل: رفتی خونه؟ زن و بچه منو غال گذاشتی رفتی خونه؛ پس ترب و زیتون و قصابی چی؟ مگه قرار نبود ظهر بری؟ آدم مثل تو نوبره والله !... بیا بابا، بگیر برو خفمون کردی. (اشاره به پانصد تومن نزول که حاجی نور به اسکندر می‌دهد.)

اسکندر: دیگه ... لازمش ندارم.

بلبل: پس این دو روزه مغز منو خوردی واسه چی؟ مگه نمی‌گفتی زنت....

اسکندر خاموش می‌نشیند ، دست‌ها را روی زانو و سرش را روی دست‌ها می‌گذارد و در هم شکسته و تلخ در خود مچاله می‌شود... (رادی، ۱۳۸۸، ۸۳).

پرده چهارم "آفتاب برای سلیمان"، در رشت، سال ۱۳۵۰، در دفتر کارگاه ساختمانی می‌گذرد. بلبل، بساز و بفروش شده و داستان در دفتر کارش روایت می شود. اولین مکان اثر، که در آن با آشوب و قتل مواجه می‌شویم. خرابکاری در کارگاه، توسط کارگری ناشناس رخ داده است و بلبل با به زندان انداختن سلیمان که فردی پیر و بی‌گناه است، سعی در ترساندن بقیه کارگران دارد تا مقصر اصلی خرابکاری، خود را معرفی کند.

بلبل: من کنترات کرده‌م، این جام «گلسار»ه حاجی، یه محله نوبنیاد خوش‌قواره واسه کله گنده‌های رشت. من با همین مجموعه باید استارتمو بزنم و خودمو نشون بدم... پس حتی یه ساعتم کار ما نباید بخوابه (رادی، ۱۳۸۸، ۹۷).

سلیمان، با ضعفی که دارد در یک توالت زندانی است! فضایی سرد، در فصلی سرد، که سلیمان تاب تحمل آن را ندارد. به همین منظور الیاس (سرپرست کارگران) در تلاش است تا سلیمان را آزاد کند اما در نهایت سلیمان در توالت به علت ضعیف بودن در بدترین مکان ممکن با مرگ هم‌آغوش می‌شود و آشوب در کارگاه ساختمانی شکل می‌گیرد. بلبل، حس تعلق حاکم و مستبدی در این پرده نسبت به مکان خود دارد، حسی که همیشه همراه بلبل وجود داشته، اما در این مرحله به اوج خود می‌رسد.

پرده پایانی "مکث"، روایت در تابستان ۱۳۵۷، فرمانیه، خانه بلبل شکل می‌گیرد. بلبل که حالا نامش "تاج" شده، مال و منال مناسبی برای خود به هم زده است. بلبل، بساز بفروش معروف تهران شده است. او حالا به مرحله آخر زندگی خود رسیده است. مرحله بازنشستگی. پسر بلبل از خارج کشور برای مدت کوتاهی به وطن بازگشته است. بلبل برای او نقشه‌ای در سر دارد، به زور قصد دارد او را در وطن و مکانی که خود در آن سکنی گزیده است، اسیر کند. او با پیشنهاد ازدواج با ثریا، دختر آهن‌فروش معتبر، حتی قصد دارد از پسرش هم پله بسازد، تا بتواند با پدر ثریا که آهن فروش معتبری است، مراوداتی داشته باشد:

سعید: شما که اندازه گرفتین و بردین و دوختین

بلبل: این وصلت برای آتیه تو سند اطمینانه پسر.

سعید: آتیه من؟

بلبل: آینده تو احترام به گذشته منه (همان، ۱۲۹).

سعید، به ماندن در سرزمین خود فکر نمی‌کند، او به دنبال مکان گمشده خود است. سعید، احساس بی‌هویتی در این مکان دارد، زیرا خود را موجودی پوشالی و بدلی نزد پدرش می‌بیند و هیچ جایگاهی برای خود تصور نمی‌کند، او خود را به مانند سوسکی در زیر پای پدرش تصور می‌کند، او احساس له‌شدن در خانه، وطن و

مکان خود را دارد، و ایران را قابل سکونت برای خود نمی‌بیند:

بلبل: وانقدر نازک و بدلی هستی که یه تَلنگُل بهات بخوره، درنگی می‌شکنی.

سعید: دستپخت شمام قربان! یه موجود بدلی و پوشالی، درسته، زیر پای شما حتی یه سوسک هم نمی‌شم اینو از اون طرف دنیام حس می‌کنم و، برای همینه که نمی‌خوام برگردم ایران (همان، ۱۲۲).

سعید با محیطی خالی از هر نوع محتوای عاطفی و تهی از اقلیم حضور، سر و کار دارد. همچون انسان تکثیرپذیر و منعطف- که نتیجه بی‌محتوایی اوست –فضا برای او نیز یکسره متجانس و یکدست شده است. برای سعید، ایران تبدیل به نامکان شده است، در آن هویت خود را نمی‌یابد. سعید هیچ آینده‌ای را برای خود در این مکان متصور نمی‌شود. او به فکر فرار است. خانه و سرزمین برای او یعنی بلبل، پدری خالی از احساس و مهربانی.

بلبل، با نقاب‌های قابل تعویض خود، توانست پله‌های *پلکان* زندگی را طی کند، و خود را به جایگاهی که آرزویش بود، برساند. نقاب زدن بر چهره، آغاز فرایند تبدیل‌شدن «مکان» به «نامکان» است. فرایندی که بلبل به تدریج از روستای پسیخان تا تهران طی می‌کند. «برای کنار آمدن با محرک‌های احساسی و در زندگی مدرن، فرد خود را ملزم می‌دارد تا نقاب‌های قابل تعویض را برای خود بسازد تا در روابط دوسویه مراودات، از آنها استفاده کند» (مدنی‌پور،۱۳۸۷، ۱۴۲). محرک‌های احساسی که با آن توانسته تا درجات مختلفی از پیشرفت را طی کند. مراوداتی که تا آخرین لحظات عمر خود، به همراه دارد. فردی که نقاب می‌زند، دچار بی‌هویت‌شدگی و بی‌مکانی است. او «دچار نوعی تسخیرشدگی و از خود بی‌خبری دلپذیر شده است، مثل هر تسخیر شده‌ای با قریحه یا اعتقاد کم یا بیش تسلیم، آن حال می‌شود و مدتی مزه خوشیِ منفعلانه بی‌هویت‌شدگی و لذت فعالانه‌تر نقش بازی‌کردن را می‌چشد. او در نهایت تصویری از خود را در مقابل خود می‌یابد، تصویری که حقیقتاً بسیار عجیب است» (اُژه، ۱۳۸۷، ۱۲۴). تصویری که در پرده آخر در گفتگو با یحیی نمود پیدا می‌کند؛ تصویری از رویدادهایی که تا به این مرحله از زندگی وجود او را تسخیر کرده‌اند و بلبل، خود را در برابر این رویدادها تنها می‌بیند. بلبل، دچار پرتاب‌شدگی مکانی می‌شود، از تهران تا پسیخان. نمونه‌ای بدیع و کمتر دیده شده در آثار رادی:

بلبل: خب یحیی! بازم تویی، مث هر شب، مث همیشه.... من اِنقد بی‌خیر نیستم که نوکر باوفایی مث تو رو از قلم بندازم. تو خیلی ساله مونس منی. کسی و کاری هم که نداری. یه دونه گاو داشتین که وازش کردن. خواهرت که طفلی توی رودخونه افتاد و ناکام شد. زنت که اول صبای زندگی ورپرید. باباتم که بیچاره یه شب توی مستراح یخ زد و، مث اینکه یه بچه شیرخوره هم داشتی... اون پنجره رو وا کن. می‌خوام صدای بارونو بشنفم، می‌خوام مهربون باشم (رادی، ۱۳۸۸، ۱۳۱).

"باشیدن"، برای بلبل و سایر شخصیت‌ها اتفاق نمی‌افتد. «هایدگر نشان می‌دهد که "باشیدن" به معنای در آرامش بودن در یک مکان محفوظ است» (شولتز، ۱۳۹۱، ۳۹). هیچ کدام از اعضای خانواده بلبل در آرامش، به مفهومی که هایدگر اشاره می‌کند، نبوده‌اند و همچنین سایر شخصیت‌ها. به عبارتی بلبل، آرامش و «باشیدن» را در هیچ جایی نمی‌یابد. در هر یک از پرده‌های اثر، شخصیت‌ها هیچ‌گونه ارتباطی با فضایی که در آن قرار گرفته‌اند در خود نمی‌بینند و یا به آن فضا حس تعلق کاملی پیدا نمی‌کنند. به نوعی شخصیت‌ها، مکان‌های خود را فراموش کرده‌اند و کمتر به زبان می‌آورند. روح مکان برای بلبل به کلی کمرنگ شده و در انتها خود را در محاصره نامکان‌ها می‌بیند.

ب) نمایشنامه « شب روی سنگ فرش‌های خیس»

قدم زدن بر روی سنگ فرش خیس و خلق تصاویر مکانی از علایق اکبر رادی در آثارش بوده است که تاثیر آن در این اثر به مراتب بیشتر جلوه کرده است. این نمایشنامه، در شش پرده روایت می‌شود. دکتر مجلسی، استاد ادبیات، به علت وجود تنش در خانه و عدم تفاهم از همسرش ناهید جدا شده است، دختر نابینایش نوشین را به تنهایی بزرگ کرده و خواهرش رخساره نیز به علت فوت همسر، در کنار آنها زندگی می‌کند. روایت تنها در آپارتمان مجلسی، در تهران جاری است. با تعدد مکانی در این اثر روبرو نیستیم. توضیح صحنه و شرح حوادثی که در آپارتمان مجلسی بیان می‌شود، ما را با نوعی فضا/ مکان مدرن آشنایی‌زدایی می‌کند، قالب فضایی که در اثر تعریف می‌شود، فضایی مدرن و آپارتمانی است، آشپزخانه باز[۱۴]، دوبلکس، بالکن سرتاسری که در طبقه بالای آپارتمانی در تهران واقع است. به نقل از رِلف؛ «هنگامی که ما فضا را احساس می‌کنیم یا می‌شناسیم یا توضیح می‌دهیم، نوعی ارتباط ذهنی یا مفهومی از مکان وجود دارد» (رلف، ۱۳۸۹، ۱۱). مفهومی از مکان که مجلسی دائماً به آن ارتباط ذهنی اشاره دارد، فضای مه‌آلود گیلان است و اشاره به وجود روح مکان در آن:

ناهید: چرا همیشه دانشگاه گیلان؟ این برای من مسأله شده، جدی!

مجلسی: نمی دانم؛ شاید برای این که ...گاهی شب های نمناک و مه آلود توی آن کوچه‌های سنگفرش قدیمی قدمی بزنم! (رادی، ۱۳۸۸، ۴۲۵)

«کیفیت خاص درونی و تجربه درونی بودن است که مکان‌ها را در فضا از یکدیگر متمایز می‌سازد» (رلف، ۱۳۸۹، ۱۶۸) و کوچه‌های سنگفرش قدیمی، شب‌های نمناک و مه‌آلود، همان تجربه و کیفیت درونی بودن است و برای مجلسی، تجلی "مکان" است. مجلسی، انسانی با ریشه است و به دنبال ریشه‌های خود است. ویل این مفهوم را چنین شرح می‌کند: « نیاز به ریشه‌ها حداقل برابر با نیاز به نظم، آزادی، مسئولیت، تساوی و امنیت است و در حقیقت ریشه داشتن در یک مکان، یک پیش شرط لازم برای دیگر نیازهای روحی به شمار می‌رود» (همان، ۵۰). بدین جهت مجلسی، ریشه، حس تعلق، باشیدن و روح مکان خود را در رشت و در آن سنگفرش خیس و مه می بیند. مجلسی، به داشتن خاطره

از مکان‌ها وابسته است. وابسته بودن به مکان‌ها و داشتن رابطه عمیق با آنها، نیاز مهم آدمی است. برای مثال قالیچه‌ای که حامد (برادر ناهید) برای بردن آن حکم قضایی دارد:

مجلسی: آخرین یادگار گذشته‌های من است، ابریشم خالص(رادی، ۱۳۸۸، ۴۳۶).

آن قالیچه را خودم خریدم تاریخش هم دقیقاً می‌دانم.... ما از سفر شمال برگشته بودیم ....

حامد: به عبارت خود شما، از یک کوچه سنگفرش قدیمی(همان، ۴۴۲).

مجلسی در مکان فعلی خود (آپارتمان)، حتی با وجود دختر و خواهرش، تنها است. او حس تعلقی به این مکان ندارد و بدنبال رهایی آن است. مجلسی به علت وجود مشکلات مالی و *بحران‌های* جدیدی که ایجاد می‌شود، سکونت خود را در این مکان/ فضا غریب می‌بیند:

نوشین : این دو ساله دور و بر ما کمی خلوت شده

مجلسی: آره، دوستان همه پراکنده شدند. مثل پرنده‌های مهاجر پرواز کردند و رفتند(همان، ۳۹۴).

هزیان‌گویی و از خود بیخودشدگی مجلسی، زمانی آشکار می‌شود که دخترش می‌میرد. به عبارت دیگر، در لحظه مرگ دخترش، برای او هیچ مکانی در دنیا وجود ندارد، و با بیان "قطره خون روی سنگفرش خیس" نشان از به خون کشیدن همان مکانی است که روح مکان در آن جاری بود و خود را در آن زنده می‌دید. مجلسی خود را در تسخیر و محاصره نامکان‌ها می‌بیند، برای نمونه به پرده آخر اثر که در آن نحوه واکنش مجلسی به مرگ نوشین را شرح می‌دهد:

مجلسی: ... ما در هوای سرد زمستانی سه تاج گل میخک روی مزار نوشین گذاشتیم و زیر نم ریزه‌های تند برف، غریبانه دورش حلقه زدیم و بعد ساکت و خاموش برگشتیم. و حالا... درست است! چون حالا که توی این مه غلیظِ شبانه و باران، در دامنه سفال‌های این خانه کهنه قوز کرده‌ای، قطره قطره خون چکان روی سنگفرش خیس ،آقای مجلسی، دیگر چه احتیاجی به حنجره‌ات داری؟ نترس! توی این کوچه آشنای مه گرفته، زیر این پنجره بسته بایست و نگاه کن... (همان، ۵۶۵).

اما به صورت کامل، این تسخیرشدگی حاصل نمی‌شود. خاطرات نزد او جایگاه محکمی دارد. اگر چه در انتها دچار بی‌هویتی می‌شود، اما اسیر هجوم نامکان نمی‌شود، زیرا مجلسی انسانی با ریشه است. مکان‌ها برای او دارای هویت بوده و هرگز آنها را فراموش نخواهد کرد. اما روح مکان و باشیدن، در سایر شخصیت‌های اثر متفاوت می‌باشد. روح مکان برای نوشین در فضایی است که پیانو می‌نوازد، زیرا در آن مکان، موسیقی به او کمک می‌کند تا خاطره‌ها را در خود زنده کند.

نوشین: نمی‌دانم چرا هر وقت این ملودی را می‌زنم، تمام خاطرات در خیال من زنده می شود.

مجلسی: توی این خانه فقط یک دانه پیانو داریم که مونس توست (همان، ۳۹۳).

رخساره، خواهر مجلسی، زنی مطلقه که اطرافیان به او به چشم فرصت نگاه می‌کنند. فرصتی که گلشن؛ صاحب‌خانه مجلسی به دنبال اوست. گلشن؛ فردی سنتی، که به دنبال منافع خود تحت هر شرایطی می‌گردد و عامل اصلی جهت بوجود آوردن تنش در خانواده مجلسی است. از مهم‌ترین آنها، پیشنهاد ازدواج به رخساره، تحت فشار گذاردن مجلسی برای تهیه پول خانه، همه و همه نشان از منفعت‌طلبی و فرصت‌طلبی گلشن دارد. گلشن در "خانه" فعلی خود نیست، و سکنی‌گزیدن را به فراموشی سپرده است. می‌توان به نمونه خوبی از ظهور فرایند تولید، فرمی نامکان در این اثر توسط گلشن اشاره کرد، او به نقد آپارتمان و نوع زندگی مدرن و روحی که در آن جاری است، اشاره می‌کند:

گلشن: خانه ، نه این قوطی‌های دربسته‌ای که آدم تویش به هر طرف می رود، دماغش به دیوار می‌خورد. شما را نمی‌دانم؛ ولی من که هر وقت پا توی آپارتمان خودمان می‌گذارم، سرم گیج می‌رود، قلبم به تاپ تاپ می‌افتد، فکرش را بکنید! زن‌ها وسط سالن ایستاده‌اند و بلند بلند حرف می‌زنند... بوی پیاز داغ و دنبه توی تمام سالن پیچیده. نه حریمی، نه در و پیکری، عین بازار شام! اتفاقاً منزل ما همچه بی درایت هم نیست... (همان، ۵۴۲).

آرمین، دانشجوی دکتری، معلول و یک پا دارد و با یک عصای چوبی در قلمرو و مکان‌های خود پرسه میزند، اما در قلمروهای خود، عصای او دیگر جادویی نیست، نمی‌گذارند که جادویی بشود! آرمین به دنبال عدالت است و آن را در "مکان" و وطن خود نیافته و بدین خاطر است که نقش یک مسافر را پیدا می‌کند، مسافری که قصد دارد به "مکان" جدیدی مهاجرت کرده تا هم عدالت را بیابد هم معجزه عصای جادویی خود را.

آرمین: .... عدالت! به من بگویید عدالت چیست؟

مجلسی: عدالت، جستجوی خداوند است.

آرمین: او یک طبیعت بود، یک درخت، فردا.... اگر فردایی نباشد، آیا عدالتی هم وجود دارد؟

مجلسی: اگر عدالتی وجود نداشته باشد ...اوه... تو می‌خواستی به چشمه ظلمات بروی؛ پس عصای سحرآمیز تو کو؟

آرمین : وقتی قدم به این سفر گذاشتم ، عصای چوبی من سحرآمیز می‌شود.

مجلسی: سفر عبث!

آرمین: برای رفتن به چشمه ظلمات، هیچ سفری عبث نیست استاد، نه! (همان، ۵۶۳).

آرمین، حس تعلق و باشیدن و سکنی‌گزیدن را در ایران ندارد. او قصد دارد، از "مکانی" که برای او به صورت "نامکان" شده به "مکان"ی دیگر برود تا شاید برای او حس "مکان" تجلی پیدا کند. گربه‌ها (اشاره‌ای به رشد تدریجی نامکان‌ها) در "مکان" فعلی او را زخمی کرده‌اند و آرمین، جز قبول مکانی جدید برای خود، راهی ندارد، زیرا برای حس بودن در دنیا و رشد و ترقی به آن نیاز دارد، حتی اگر مکان جدید دارای شرایط بد آب و هوایی باشد:

مجلسی: کجا؟

آرمین: سوئد.
مجلسی: سوئد!
آرمین: یک ماهی توی تُنگ آنقدر قد می‌کشد که باب دندان گربه بشود.
مجلسی: بله، ته دریا نهنگ هم پیدا می‌شود... دنیای سفید اسکاندیناوی!
آرمین: من به یخبندان‌های شمالی احتیاج دارم (همان، ۵۶۲).

شخصیت مهم دیگر، دکتر مژدهی است. او استاد دانشگاه تهران است و در زمان قبل از انقلاب هم تدریس داشته است. مژدهی، استاد راهنمای آرمین دانشجوی دکتری است. میان این دو مجادله بسیار است که برای نمونه بحث آنها درباره "مکان"! یک نمونه قابل توجه و نادر از رادی در آثارش:

آرمین: انسان در مکان زندگی می‌کند استاد؛ نه در خلاء
مژدهی: من به انسان‌هایی که در ماورای مکان زندگی می‌کنند، ارادت بیشتری دارم (همان، ۴۱۱).

انسان در مکان زندگی می‌کند، نوعی "باشیدن" به گفته هایدگر؛ «گونه‌ای که در آن شما هستید و من هستم، گونه‌ای که در آن ما انسان‌ها بر روی زمین هستیم، باشیدن است» (شولتز، ۱۳۹۱، ۲۱). مژدهی به هیچ وجه ارتباطی با ماورای مکان ندارد، او در متن تنها فردی است که همیشه "نقاب" بر چهره دارد و خود را در مکان‌های خود پنهان می‌کند. مژدهی فردی است که در دوران پس از انقلاب جمهوری اسلامی، «نقاب» به چهره زده و در حال حاضر به هیچ وجه چهره واقعی خود را نمایان نمی‌سازد. او با زدن نقاب در مکان‌های خود حضور دارد. او حس تعلق به مکان را با نقاب زدن به اثبات می‌رساند، نقابی که از عوامل اصلی بروز تدریجی ظهور نامکان‌ها در فرد می‌باشد. برای مثال:

آرمین: او سال‌ها با کراوات های گل منگلی و کفش‌های پاشنه بلند در تمام مراسم رسمی حضور داشته و توی دانشکده با همان کفش‌ها برای کسانی پادویی کرده که خودشان در رده‌های بالا برای رؤساشان کیف می‌کشیدند. و حالا که بوی گلاب می‌آید، ته ریش و عینک بادامی، یک شال هم دورگردنش پیچیده، و اصلاً به روی خودش هم نمی‌آورد که دارد به شعور من توهین می‌کند؛ این ریا کاری است (رادی، ۱۳۸۸، ۴۱۲).
آرمین: ..... پاییز ۵۳ مسئولیت آن سال را به یاد می‌آورید؟
مژدهی: خب؟
آرمین : در سال ۵۴ منشی کمیسیون پژوهش در شورای عالی تاریخ هخامنشی بودید..... آن سال‌ها من هنوز پای خودم را داشتم .....آنچه بعدها در خاطره‌ها ماند و کعب الاخبارهای دانشکده می‌گفتند، کت پیچازی چهار جیب شما بود و یک جفت کفش لژدار برقی..... و خطابه غرایی که در ساحت آرامگاه فردوسی ایراد کرده بودید. درست است؟
مژدهی: عجب!
آرمین: انسان حیوانی است که انتخاب می‌کند استاد؛ حتی اگر مسئولیت‌های او به تمام معنی آسمانی نباشد! (همان، ۵۲۰).

حامد، وکیل ناهید (خاله او، همسر مجلسی)، فردی است غرب‌زده و عاشق اروپا که از عوامل مهم به یادآوردن خاطرات گذشته مجلسی است، با هر بار آمدن به نزد مجلسی، او را برآشفته می‌کند، زیرا خاطرات "مکان"ی او را که با همسرش زندگی می‌کرده، با حکم دادگاه به چنگ آورده است. برای نمونه می‌توان از بردن فرش، پول، مرگ دخترش و... نام برد. هدف حامد از رفتار خود با مجلسی، تهیه سرمایه‌ای برای خود، جهت مهاجرت به اسپانیا است. در ادامه، حامد اشاره به نوع پوشش تحمیلی، در سرزمین خود می‌کند، پنگوئن! و ناهید به علت این مسئله ترک وطن خود کرده است، تا پنگوئن نباشد. او قادر به زیستن در مکان‌های قبلی خود نبوده، زیرا آزادی راستین متضمن تعلق داشتن به مکان است. ناهید به مکان جدیدی پناه جسته و آن را پذیرفته است و با آن دنیا احساس نزدیکی می‌کند و همواره احساس می‌کند که "در خانه خویش" است و بخشی از زندگی روزمره خود را در آن می‌سازد، ریشه می‌گیرد و جا می‌افتد:

حامد: من خیال مسافرت دارم؛ می‌دانستید؟
مجلسی: اسپانیا؟
حامد: می‌خواهم برای مدتی برم پیش خاله ناهید
مجلسی: بد نیست!
حامد: او در یک سوییت چهل و پنج متری، و در مصاحبت یک بیوه والنسیایی که گوش‌های سنگینی هم دارد و یک توله سگ حنایی که ماتحتش بوی ماگنولیا می‌دهد، .....
مجلسی: پس تصمیم دارد بماند.
حامد: بیاید چه کند؟ برود توی کیسه بشود پنگوئن؟
مجلسی: تو باید مدت بیشتری پیش او باشی.
حامد: فعلاً که مرخصی یک ساله گرفتم و بعدش هم نمی‌دانم. خاله می‌خواهد پولش را از بانک در بیاورد و توی بارسلون نمایندگی آتاری، یا مک دونالد دایر کند که من براش بگردانم ... (همان، ۴۹۵).

دکتر کامران فلک‌شاهی؛ «چهل ساله، شیک پوش، مجردی که چند سال پیش با تخصص قلب و یک پیپ فرانسوی از بلژیک آمده بود و بلافاصله در خیابان بخارست مطب زد» (همان، ۴۶۲). با توجه به شرایط مالی خوبی که دارد، اما روح مکان و حس تعلق خود را در خارج از سرزمین کنونی خود می‌بینند و به دنبال آرمان‌شهر خود می‌باشد. او در متن به صورت مکرر از واژه‌های محاوره‌ای فرانسوی استفاده می‌کند و زبان بیگانه خود را به دیگران تحمیل می‌کند.

کامران : وقتی پزشک مملکت باشید و احیاناً درآمدی هم داشته باشید که به چشم شما هم آمده، ولی نتوانید مصرفش کنید، یا لذتش را ببرید، در این صورت با یک معلم ساده و یک مستخدم اداره چه فرقی می کنید؟ (همان ، ۴۷۳)

دکتر کامران در وطن مادری خود احساس غربت می‌کند، از فرهنگ مردم سرزمین خود ضربه خورده و حتی در نوع پوشش خود نیز دچار بی‌هویتی شده است. اوقات فراغت برای بودن در فضاهای عمومی شهر برای او مهم است. اما این فضاها او را بیشتر به چالش کشیده است. او مکان حقیقی خود را در ایران نمی‌بیند و فقط در آن طرف مرزها می‌بیند.

کامران: .... چه می گویید شما؟ و حتی اگر پیشبند هم بسته باشند و پای برج ایفل یا کنار رود راین آش رشته بار بگذارند .... باز هم آخر شب دورهم خوشند و در ولایت غربت، غریب نخواهند بود. غربت مال ماست قربان، که در ولایت خودمان ماست و خیار وطنی می خوریم و به زبان مادری سرهمدیگر کلاه می‌گذاریم. این است فرهنگ ما! ... نمونه می‌خواهید من! پاپیون می‌زنم؛ اما انگار حلقه طناب است که انداخته‌اند گردنم. پیپ می‌کشم؛ ولی به دهانم طعم چپق می‌دهد. آهنگ‌های ایرانی می‌شنوم و احساس بدبختی می‌کنم. اغذیه‌های دریایی می‌خورم؛ اما بدون یک جام کوچک چه فایده؟ ... پس جای دل کجاست؟ شما بگویید! (همان، ۴۷۶)

مهاجرت، رفتن از مکانی به مکان نامعلوم، پایه‌های مکانی این اثر رادی است و شخصیت‌ها با این چالش روبرو هستند. برای مثال، فضایی که مجلسی و نوشین و سایر شخصیت‌ها آن را تجربه می‌کنند و با آن کشمکش دارند، فضای نامکانی می‌باشد. مجلسی، انسانی با ریشه است، در حالی که نامکان‌ها او را محاصره کرده، اما او حس تعلق خود به مکان را از دست نمی‌دهد و با نامکان‌ها مبارزه می‌کند، نوشین خانه‌اش را گم کرده، یا در جستجوی آن است که در نهایت با مرگ خود به خانه ابدی‌اش قبرستان می‌رسد. ناهید تنها فردی در متن است که در خارج زندگی می‌کند، او با توجه به شرایط حاکم بر وطن خود (پوشش و پیشرفت)، تصمیم به ترک سرزمین مادری خود گرفته زیرا به دنبال آزادی است، آزادی که حامد و دکتر کامران به دنبال آن هستند و در ادامه آرمین نیز به این نیاز دچار می‌شود. زیرا برای آنها، ماندن در وطن، یعنی فراموشی و از دست دادن آزادی‌های روزمره زندگی، حال چه متمول باشند چه فقیر.

نتیجه

این پژوهش بر آن بود تا فرایند تبدیل نامحسوس مکان به نامکان را یافته و کنش و حس تعلق شخصیت ها نسبت به نامکان را تبیین کند. رادی، مکان را با نگاهی شهودی و بی‌واسطه، آنگونه که هست بر ما ظاهر می‌سازد، این نگاه بی‌واسطه و آشنایی‌زدایی‌شده از هرگونه عادت، اساس آثار او می‌باشد، اما مکان در آثار رادی، به شکل نامکان ضرورت می‌یابد و یا در طی فرایندی، مکان به نامکان تبدیل می‌شود.

در بیشتر آثار رادی؛ خانه، محل وقوع رویدادها است. اما با فضای صمیمی خانه مواجه نمی‌شویم، با بررسی «شب روی سنگ فرش خیس» و خانه مجلسی، متوجه وجود تنش در خانه می‌شویم. مجلسی از مکان و زندگی خود فراری است و به دنبال مکان حقیقی خود در رشت است. مجلسی، نماد فردی است که در جستجوی مکان از دست رفته خود است. و در «*پلکان*»، بلبل، نماد فردی است مدرن شده و پرسه‌زن، که ظاهراً در مکان‌های خود ریشه می‌گیرد و رشد می‌کند. اما وجود نامکان‌ها، بلبل را از رشت تا تهران به مانند یک پرانتز بزرگ، شیفته خود کرده است.

سخن آخر اینکه به نظر می‌رسد پژوهش فوق، در پرتو تحلیل‌هایی که در چارچوب نظریه پدیدارشناسی مکان و نامکان از دو اثر رادی صورت داد، توانسته نمایی تا حد ممکن مبسوط از این نظریه را پیش روی مخاطبان قرار دهد و به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ دهد. آنچنان که دیدیم، هجوم نامکان‌ها و ناامنی آن، نشان دهنده شاخص‌های فضایی مهمی در آثار رادی است. همچنین تبیین نظریه مکان و نامکان، توانست کژتابی فضایی و سرگردانی و بی‌هویتی شخصیت‌ها را در آثار رادی نشان دهد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1 Place.
2 Christtian Norberg-Shulz (یکی از برجسته‌ترین چهره‌های پدیدارشناسی معماری).
3 Stimmung.
4 Dwell.
5 Genius Loci.
6 Genius.
7 Takes Place.
8 Marc Auge (انسان شناس فرانسوی، مولف کتاب: *نامکان‌ها*).
9 Non-Place.
10 Person.
11 Information.
12 Sours.
13 Private Place.
14 Open.

فهرست منابع

اُژه، مارک (۱۳۸۷)، *نامکان‌ها: درآمدی برانسان‌شناسی سوپرمدرنیته*، ترجمه منوچهر فرهومند، چاپ اول، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
پرتوی، پروین (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی مکان*، چاپ دوم، فرهنگستان هنر، تهران.

رادی، اکبر (۱۳۸۸)، *روی صحنه آبی*، جلد سوم، چاپ دوم، نشر قطره، تهران.
رلف، ادوارد (۱۳۸۹)، *مکان و بی‌مکانی*، ترجمه محمدرضا نقصان محمدی، چاپ اول، انتشارات آرمانشهر، تهران.
زومتور، پتر (۱۳۹۴)، *معماری اندیشی*، ترجمه علیرضا شلویری، چاپ دوم، حرفه هنرمند، تهران.
شار، ادم (۱۳۸۹)، *کلبه هایدگر*، ترجمه ایرج قانونی، چاپ اول، نشر ثالث، تهران.
شایگان، داریوش (۱۳۹۲)، *در جست و جوی فضاهای گمشده*، ترجمه علیرضا مناف‌زاده، چاپ اول، نشر فرزان روز، تهران.
شولتز، کریستین نوربرگ (۱۳۹۱)، *روح مکان، به سوی پدیدارشناسی معماری*، ترجمه محمدرضا شیرازی، چاپ سوم، انتشارات رخداد نو، تهران.
شولتز، کریستین نوربرگ (۱۳۹۲)، *مفهوم سکونت (به سوی معماری تمثیلی)*، ترجمه محمود امیر یاراحمدی، چاپ پنجم، دفتر نشر آگه، تهران.
طالبی، فرامرز (۱۳۸۹)، *شناخت نامه اکبر رادی*، چاپ دوم، نشر قطره، تهران.
مدنی‌پور، علی (۱۳۹۱)، *فضاهای عمومی و خصوصی شهر*، ترجمه فرشاد نوریان، چاپ سوم، انتشارات سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری تهران، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی