

The Role of Place in the Creation of Drama in Akbar Radi's *Melody of the Rainy City* and *The Magnificent Smile of Mr. Gil*: A Semiotic-Semantic Analysis of the Semantic Fluidity of Place¹

Maryam Saadat Rahbari², Bahram Jalalipour³

Receive Date: 13 May 2026, Accept Date: 24 July 2026

Doi: 10.22034/rpa.2026.2088668.1232

Abstract

In modern playwriting, place is no longer an inconsequential element; rather, it actively participates in shaping the meaning, relationships, and dramatic events of a play. Numerous contemporary dramatic texts have demonstrated that place can generate tension and conflict, alter the course of the narrative, and even become the primary site of crisis. As a meaning-making element, it can play a significant role in advancing the plot, shaping characters, and even conveying ideological and philosophical concepts. This new perspective emphasizes the necessity of examining the position and function of place in dramatic works, particularly in works where place serves as a guiding or constraining element in the characters' actions. Changes in specific locations within a play may indicate the characters' inner transformations or broader social changes. Examining and analyzing this semantic fluidity can reveal reflections of identity crises, social instability, the unstable mental states of characters, or historical transformations. The works of Akbar Radi can be used as an example in this regard. In many of his plays, the narrative unfolds within homes and domestic spaces, yet these places do not remain neutral or inconsequential. In Radi's works, place simultaneously provides the setting for the formation of conflicts, tensions, and generational, ideological, and class-based oppositions while playing a decisive role in the production of meaning. In Radi's plays, place—particularly the home—is closely associated with the identity of the subject and is there-

1. This article is extracted from the first author's master's thesis, entitled "The Role of Place in the Creation of Drama in Akbar Radi's Works: Emphasizing the Concept of the Semantic Fluidity of Place through a Semiotic-Semantic Approach," which was defended in 2026 under the supervision of the second author in the field of Dramatic Literature at the Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

2. MA in Dramatic Literature, Department of Theatre, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran
Email: Pmsaadat78@gmail.com

3. Associate Professor, Department of Theatre, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

fore not merely a physical space. Rather, it possesses an internal, psychological, and emotional dimension connected to the characters' memories, dreams, and lived experiences. In this way, human presence within a place itself becomes one of the primary sources of meaning-making, making the analysis of place a fundamental concern in the study of this playwright's works. Given this active role, it becomes important to determine the scope and nature of place's agency in Akbar Radi's works, particularly its semantic fluidity. In the works examined in the present study, namely *Melody of the Rainy City* and *The Magnificent Smile of Mr. Gil*, place generates tension from the very beginning of the narrative and itself becomes a primary source of conflict and disagreement. As the story progresses, these tensions and conflicts introduce new discourses into the space and transform the relationships among the characters. Each character constructs a different meaning of the home according to their social position, goals, and beliefs; consequently, the place becomes a multilayered and tension-filled space. These characteristics transform the home in Radi's works into a meaning-producing and narrative-driving force within the drama. Moving beyond the classical tradition of playwriting, in which place was largely regarded as a neutral backdrop, contemporary drama has created a situation in which place acquires meaning through its interaction with characters, actions, and discourses and can even influence the development of the narrative. From this perspective, place has the capacity to function as a force that shapes tensions, social relationships, and the transformations of characters within a dramatic text. Accordingly, the present study begins with the following question: How does place become an active agent in Akbar Radi's plays, and what role does it play, through its interaction with the characters, in directing actions and shaping discourses? In this study, place is examined through a semiotic-semantic approach as a dynamic element that contributes to the formation of tensions, relationships among characters, and the trajectory of the narrative. The study focuses on the fact that in Radi's plays, particularly those in which the domestic setting is the primary source of dramatic crisis, place gradually acquires new meanings and undergoes transformation under the influence of the characters' actions and dialogues. From this perspective, the home is an inseparable part of the dramatic structure, capable of influencing the characters' behavior and directing the course of the narrative. The present study is descriptive-analytical and employs a library-based research method. The sources used include books, scholarly articles, theses, and other reputable studies in the field of drama and criticism of Akbar Radi's works. The plays are analyzed through close textual reading and an examination of the relationships among place, character, and narrative. According to the findings, the relationship between the characters and place in Radi's works is not unidirectional. Some characters attempt to redefine place according to their own desires and assert control over it, while others, confronted with the pressures imposed by place, experience pas-

sivity, isolation, or the disintegration of their identities. Place can serve as a source of authority for one character while becoming a means of exclusion and marginalization for another. Thus, it can be argued that the identities of the characters in these two plays are place-oriented, to the extent that their actions and decisions cannot be fully understood without considering their spatial positions. Based on the analysis of the components derived from Greimas's semiotic-semantic approach, place in these plays moves beyond its ordinary and everyday function and, as the narrative progresses, becomes the site of decisive conversations, verbal and sometimes physical conflicts, and critical moments of decision-making. Consequently, its function changes from that of an ordinary, everyday space into a space of crisis in which the central conflicts of the drama take shape. This transformation demonstrates how place can become a driving force within the dramatic structure. Overall, the findings demonstrate that place in Akbar Radi's plays reflects power relations, family crises, and class-based and social beliefs, thereby transforming it into an influential, dynamic, and multilayered element. Through its interaction with the characters and the confrontation of different discourses, place plays a decisive role in advancing the drama.

Keywords: Place, Drama, Akbar Radi, Playwriting, Semantic Fluidity

سیالیت معنایی مکان و نقش آن در خلق درام در دو نمایشنامه ملودی شهر بارانی و لبخند باشکوه آقای گیل از اکبر رادی با تکیه بر رویکرد نشانه-معناشناختی^۱

مریم سعادت رهبری^۲، بهرام جلالی پور^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۲/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۲

Doi: 10.22034/rpa.2026.2088668.1232

چکیده

در نمایشنامه نویسی مدرن، مکان می تواند نقشی کنشگرانه ایفا نماید، تنش ایجاد کند، مسیر روایت را تغییر دهد و حتی به محل اصلی بحران تبدیل شود. این اهمیت، ضرورت بررسی جایگاه مکان را در آثار نمایشی ایرانی از جمله نمایشنامه های اکبر رادی برجسته می کند. در آثار این نمایشنامه نویس مکان نقشی هدایت کننده و/یا محدودکننده دارد. به ویژه، خانه در آثار رادی به محل اصلی درگیری خانوادگی، طبقاتی و ایدئولوژیک تبدیل می شود و در شکل گیری تنش ها نقشی مهم بازی می کند. برای بررسی نقش مکان، در این پژوهش نمایشنامه های ملودی شهر بارانی و لبخند باشکوه آقای گیل به عنوان نمونه های مطالعاتی انتخاب شده اند زیرا این آثار از جمله آثار رادی هستند که در آنها مکان از همان ابتدا به عنوان یک عامل تنش زا در روایت ظاهر شده و با پیشرفت داستان، تحت تأثیر کنش و گفت و گوی شخصیت ها، معنایی تازه پیدا می کند و به عنصری چندلایه و تعیین کننده تبدیل می شود. چارچوب نظری این بررسی رویکرد نشانه-معناشناسی است. رویکرد نشانه-معناشناسی معنا را امری ثابت و از پیش تعیین شده نمی داند، بلکه آن را حاصل تعامل انواع نشانه ها در متن، گفتمان و زمینه های اجتماعی-فرهنگی می داند. در این چارچوب، مکان به عنوان یکی از نشانه های مهم در پیوند با زبان، کنش شخصیت ها و روابط قدرت، به طور مداوم بازتعریف می شود و معنایی تازه به خود می گیرد. چارچوب انتخابی امکان می دهد که مکان نیز در کنار عناصر دیگری مثل اشیاء، روابط و گفت و گوی بین شخصیت ها به عنوان عنصری تأثیرگذار، پویا و چندلایه در یک نظام نشانه ای تحلیل شود. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه مکان در نمایشنامه های اکبر رادی از مفهومی صرفاً فیزیکی به عنصری کنشگر تبدیل می شود؟ یافته های پژوهش نشان می دهد که در نمایشنامه های مورد بررسی، هر شخصیت بر اساس موقعیت اجتماعی،

۱. این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول است، که با عنوان «نقش مکان در خلق درام در آثار اکبر رادی؛ با تکیه بر مفهوم سیالیت معنایی مکان در رویکرد نشانه-معناشناختی» در سال ۱۴۰۵ به راهنمایی نویسنده دوم در رشته ادبیات نمایشی دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران انجام شد.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: Pmsaadat78@gmail.com

۳. دانشیار گروه تئاتر، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

اهداف و نگرش خود، معنایی متفاوت از مکان می‌سازد. این امر باعث می‌شود مکان به محل اصلی تقابل دیدگاه‌ها و قدرت‌های اجتماعی تبدیل شود و در پیشبرد روایت نقشی فعال و تعیین‌کننده بازی کند. مکان در آثار اکبر رادی به تدریج به نیرویی دراماتیک و معنا ساز تبدیل می‌شود که نقشی مهم در بازنمایی بحران هویت، فرسودگی نظم‌های ارزشی، تنش‌های طبقاتی و جابه‌جایی قدرت ایفا می‌کند. مکان نه تنها رفتار و تصمیم‌گیری شخصیت‌ها را هدایت یا محدود می‌کند، بلکه خود نیز تحت‌تأثیر تجربه زیسته آنها معنایی جدید می‌گیرد.

واژگان کلیدی: اکبر رادی، ملودی شهر بارانی، لبخند باشکوه آقای گیل، سیالیت معنا، نشانه-معناشناسی

۱. مقدمه

در نمایشنامه‌نویسی مدرن، مکان دیگر عنصری بی‌تأثیر نیست، بلکه به‌صورت کنشگرانه و فعال در شکل‌گیری معنا، روابط و رویدادهای دراماتیک متن نمایشی مشارکت می‌کند. بسیاری از متون نمایشی معاصر نشان داده‌اند که مکان می‌تواند تنش و تعارض ایجاد کند، مسیر روایت را تغییر دهد و حتی به محل اصلی بحران تبدیل شود و به عنوان عنصری معنا ساز در پیشبرد روایت، شخصیت‌پردازی و حتی انتقال مفاهیم ایدئولوژیک و فلسفی نقشی مهم ایفا کند. این نگاه تازه باعث می‌شود ضرورت بررسی جایگاه مکان در آثار نمایشی برجسته گردد؛ به‌ویژه در آثاری که در آنها مکان برای کنش شخصیت‌ها عنصری هدایتگر یا محدودکننده به حساب می‌آید. تغییر در مکان‌های خاص نمایشنامه می‌تواند نشان‌دهنده تحول‌های درونی شخصیت‌ها یا دگرگونی‌های اجتماعی باشد. بررسی و تحلیل این سیالیت معنایی می‌تواند ما را به بازتابی از بحران هویت، ناپایداری اجتماعی، ذهنیت ناپایدار شخصیت‌ها یا تغییرات تاریخی برساند.

در این راستا، می‌توان آثار اکبر رادی را به عنوان نمونه بررسی کرد زیرا در بسیاری از نمایشنامه‌های او، روایت در خانه و فضا‌های خانوادگی شکل می‌گیرد اما این مکان‌ها بی‌طرف یا بی‌تأثیر باقی نمی‌مانند. در آثار او، مکان هم‌زمان با ایجاد فضا برای شکل‌گیری کشمکش‌ها، تنش‌ها و تضادهای نسلی، ایدئولوژیک و طبقاتی، در ساختن معنا نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کند. در آثار رادی، مکان، به‌ویژه

خانه، با هویت سوژه مرتبط است و از این نظر، تنها فضایی فیزیکی نیست، بلکه مفهومی درونی، ذهنی و عاطفی دارد که با خاطرات، رؤیاها و تجربه‌های زیسته شخصیت‌های نمایش پیوند خورده است. از این طریق، حضور انسان در مکان خود به یکی از منابع اصلی معنا سازی تبدیل می‌شود و تحلیل مکان را به یکی از موضوع‌های اساسی در مطالعه آثار این نویسنده تبدیل می‌کند. با در نظر گرفتن این نقش کنشگرانه، تعیین حدود و چگونگی نقش‌آفرینی مکان در آثار اکبر رادی و به‌ویژه سیالیت آن اهمیت می‌یابد. در آثار مورد مطالعه پژوهش حاضر، یعنی نمایشنامه‌های ملودی شهر بارانی و لبخند باشکوه آقای گیل، مکان از همان ابتدای روایت ایجاد تنش کرده و خود به عامل اصلی درگیری و اختلاف تبدیل می‌شود. با پیشروی داستان، این تنش‌ها و درگیری‌ها گفتمان‌هایی جدید را به مکان وارد کرده، روابط را دچار تغییر و تحول می‌سازند. هر شخصیت با توجه به موقعیت اجتماعی، هدف و عقیده خود از خانه معنایی متفاوت می‌سازد و به همین دلیل مکان به فضایی چندلایه و تنش‌زا تبدیل می‌شود. این ویژگی‌ها خانه را در آثار رادی به نیرویی معنا ساز و پیش‌برنده در درام بدل کرده است. در کنار این موارد، وجود شخصیتی که به‌دنبال اعمال قدرت بر دیگران است، وجود شخصیتی که خود را شهید خانواده می‌داند و همچنین وجود نمادهای پدرسالاری و نظام ارباب و رعیتی و ارزش‌های کهنه که دیگر ظرفیت بازتولید معنا ندارند، این دو نمایشنامه را به نمونه مطالعاتی مناسبی در این پژوهش تبدیل کرده است.

با گذر از سنت کلاسیک نمایشنامه‌نویسی، که در آن مکان بیشتر به عنوان پس‌زمینه‌ای خنثی در نظر گرفته می‌شد، درام معاصر موقعیتی را به‌وجود آورده که در آن مکان در تعامل با شخصیت‌ها، کنش‌ها و گفتمان‌ها معنا پیدا می‌کند و حتی در پیشبرد روایت اثرگذار است. در چنین رویکردی، مکان ظرفیت و توانایی آن را دارد که نیرویی برای شکل‌دهی تنش‌ها، روابط اجتماعی و تغییر و تحول شخصیت‌ها در متن نمایشی محسوب شود. بنابراین مسئله این پژوهش از این پرسش آغاز می‌شود که «مکان در نمایشنامه‌های اکبر رادی چگونه به عنصر کنشگر تبدیل می‌شود و در تعامل با شخصیت‌ها، چه نقشی در جهت‌دهی کنش‌ها و شکل‌گیری گفتمان‌ها دارد؟». در این تحقیق، مکان با استفاده از رویکرد نشانه-معناشناسی به عنوان عنصری پویا بررسی می‌شود که در شکل‌گیری تنش‌ها، روابط میان شخصیت‌ها و مسیر

ارشد خود با عنوان «جایگاه مکان و اقلیم در آثار اکبر رادی با رویکرد نشانه‌شناختی» به مطالعه جایگاه مکان در نمایشنامه ملودی شهر بارانی پرداخته است. شهابی باهر در پژوهش خود ابتدا با رویکرد نشانه‌شناختی، مؤلفه‌های مکانی را طبقه‌بندی، و سپس نشان داده است که مکان در این نمایشنامه نقشی اساسی در پیشبرد عناصر درام، پیرنگ و کنش شخصیت‌ها ایفا کرده است. وی با استفاده از دو شیوه مکان‌پردازی کلامی و غیرکلامی نشان می‌دهد که مکان صرفاً بستری برای بروز دیگر عناصر نمایشی نیست بلکه می‌تواند در شکل‌گیری روابط شخصیت‌ها و ساختار دراماتیک اثرگذار باشد. محتوای این پژوهش باتوجه به اینکه به بررسی نشانه‌شناسی مکان در آثار اکبر رادی پرداخته است، می‌تواند به عنوان پیشینه برای پژوهش حاضر محسوب شود. بااین‌حال، مسئله تغییر و تحول معنای مکان در طول روایت و نقش آن در خلق تنش‌های دراماتیک، به‌طور مستقل بررسی نشده است.

حسن برزگر (۱۳۹۶) از دیدگاه دیگری به سراغ بررسی مکان در آثار رادی رفته است. وی در مقاله «خوانش روایت‌شناسانه فضا در منتخبی از آثار نمایشی اکبر رادی» با رویکرد روایت‌شناسانه و با بهره‌گیری از طبقه‌بندی ماری-لو رایان، به تحلیل سطوح مختلف فضای روایی در آثار رادی پرداخته است. در این پژوهش، با استفاده از نظریات رایان، پنج سطح از فضای روایی در آثار رادی شناسایی شده است: قاب‌های فضایی، زمینه، فضای داستان، جهان روایی و عالم روایی. پژوهشگر ضمن توضیح این سطوح، نشان می‌دهد که چگونه رادی از ابزارهای زبانی مانند اسامی اشاره، حروف اضافه و توصیف‌های فضایی برای انتقال اطلاعات مکانی بهره می‌گیرد. در پایان، نویسنده نتیجه گرفته است که در نمایشنامه‌های رادی بین قاب فضایی (معمولاً خانه) و فضای داستان (جامعه/شهر) پیوندی ناگزیر وجود دارد. خانه‌ها به‌ظاهر حصاری در برابر آشوب فضای بیرونی هستند، اما سرانجام این حصار فرو می‌ریزد و جهان بیرون به درون آن نفوذ می‌کند. این پژوهش به دلیل بررسی انواع فضا و معنای آن در آثار رادی، می‌تواند پیشینه‌ای برای پژوهش حاضر محسوب شود. بااین‌حال، در این جا نیز همچون پژوهش شهابی باهر، بحث سیالیت و تحولات معنایی مکان در خلق درام به‌طور مستقل مطرح نشده است.

بهرام جلالی‌پور (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «تقابل‌های فرهنگی نمادین در نمایشنامه از پشت شیشه‌ها

روایت نقش دارد. تمرکز پژوهش بر این نکته است که در نمایشنامه‌های رادی، به‌ویژه آثاری که فضای خانه عامل اصلی ایجاد بحران نمایش است، مکان به‌تدریج معنای جدیدی به خود می‌گیرد و تحت تأثیر کنش‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها دچار تغییر و تحول می‌شود. از این منظر، خانه بخشی جدانشدنی از ساختار درام است که می‌تواند بر رفتار شخصیت‌ها اثر بگذارد و روند داستان را جهت دهد.

۲. روش پژوهش

در پژوهش حاضر برای بررسی آثار مورد نظر از نظریه نشانه‌معناشناسی استفاده کرده‌ایم. در این چارچوب، معنا دیگر امری ایستا و ثابت نیست، بلکه در بستر روابط دیالکتیکی و شبکه‌ای بین عناصر روایت شکل می‌گیرد و با این دیدگاه، هر عنصری که بتواند در تولید، انتقال، دگرگونی یا تثبیت معنا نقش ایفا کند، ویژگی کنشگری دارد. در نشانه‌معناشناسی، مکان خود به یکی از نیروهای روایی تبدیل می‌شود که می‌تواند در ساخت یا تغییر معنا مشارکت داشته باشد. این دیدگاه، به‌خصوص در تحلیل متون نمایشی که با فضای محدود و روابط معنایی چندلایه سروکار دارند، قابلیت تحلیلی بالایی دارد. بنابراین با شناسایی مؤلفه‌های این رویکرد در آثار مورد نظر، چگونگی استفاده از مکان‌ها و تولید معنا در نمایشنامه‌های رادی را مطالعه می‌کنیم. پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی است و با روش کتابخانه‌ای انجام شده است. منابع مورد استفاده شامل کتاب‌ها، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌های معتبر در حوزه نمایش و نقد آثار اکبر رادی است. تحلیل نمایشنامه‌ها بر اساس خوانش دقیق متن و بررسی ارتباط میان مکان، شخصیت و روایت انجام می‌شود.

۳. پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی متعدد به بررسی جایگاه مکان در آثار نمایشی اکبر رادی و به‌طورکلی در متون نمایشی معاصر پرداخته‌اند. بخشی از این مطالعات، با رویکرد نشانه‌شناسی یا نشانه‌معناشناسی، کوشیده‌اند نشان دهند که مکان در نمایشنامه‌ها صرفاً یک بستر فیزیکی برای وقوع رویدادها نیست، بلکه عنصری معناساز است که در شکل‌گیری روایت، روابط شخصیت‌ها و ساختار درام نقش دارد.

صبورا شهابی باهر (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی

تمرکز دارد و می‌تواند به عنوان پیشینه‌ای برای پژوهش حاضر محسوب شود اما نقش این تغییرات معنایی در پیشبرد ساختار درام و تولید تنش بین شخصیت‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته است که ضرورت پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. فرهاد ساسانی (۱۳۹۱) در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان، چند مقاله کلیدی درباره مطالعه معناشناسانه مکان‌های مختلف گردآوری کرده است. از بین این مقاله‌ها، می‌توان به مقاله «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» به قلم حمیدرضا شعیری اشاره کرد که منبعی مناسب برای علاقه‌مندان به بررسی معناشناسانه مکان در آثار ادبی محسوب می‌شود. در این مقاله، مکان‌های نشانه-معناشناختی معرفی شده و نوع‌شناسی دقیقی از آنها ارائه می‌شود. همچنین شعیری (۱۳۹۲) در کتاب نشانه-معناشناسی دیداری به گونه‌شناسی مکان‌ها و تحلیل انواع مکان‌های نشانه-معناشناختی پرداخته، و برای نمونه، نمایش عجایب المخلوقات اثر رضا ثروتی را انتخاب و ویژگی‌های مکان را در آن بررسی کرده است.

در مجموع، مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که اگرچه با به‌کار گرفتن رویکرد نشانه-معناشناسی، جایگاه مکان به عنوان عنصر تولیدکننده معنا در آثار نمایشی، به‌ویژه آثار اکبر رادی، مورد توجه قرار گرفته است اما مسئله «سیالیت معنایی مکان و نقش آن در پیشبرد درام» هنوز به‌طور مستقل بررسی نشده است.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴.۱. رویکرد نشانه-معناشناسی

در فرایند تکامل تحلیل روایی در بستر علوم انسانی و زبان‌شناسی، می‌توان به سه رویکرد مهم اشاره کرد که هرکدام با یک اثر شاخص گره خورده‌اند و در تحول شیوه‌های تحلیل روایت نقشی مؤثر داشته‌اند. این سه رویکرد عبارت‌اند از ریخت‌شناسی افسانه‌های عامیانه در نظریه ولادیمیر پراپ^۱، منطق روایت‌های ممکن از منظر کلود برمن^۲ و معناشناسی روایی آلژیرداس گریماس^۳ که خود بخشی از مکتب پاریس به‌شمار می‌رود و از پیوند میان نشانه‌شناسی ساختارگرا و زبان‌شناسی معناگرا شکل گرفته است (حسین پور سرکاریزی و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۰). این سیر تغییر و تحول سرانجام به شکل‌گیری شاخه‌ای با عنوان نشانه-معناشناسی روایی و گفتمانی منجر شد که می‌کوشید فرایند تولید معنا را در نظام‌های زبانی، روایی و گفتمانی، در بستر تجربه ادراکی و

اثر اکبر رادی با تکیه بر آرای ویلیام بی‌من^۴، مسئله تقابل‌های مکانی را برجسته کرده و اهمیت برداشت‌های متفاوت شخصیت‌ها از یک مکان واحد را روشن می‌سازد. پژوهشگر نمایشنامه را از دیدگاه زبان‌شناسی و براساس نظریه فضا‌های درونی و بیرونی ویلیام بی‌من تحلیل کرده است و از این طریق نشان می‌دهد که تعامل زبانی بین شخصیت‌ها در این اثر، حاوی روابط سلسله‌مراتبی و تمایز مکان‌های درونی/بیرونی است. از نظر نویسنده، اکبر رادی از تقابل‌های دوگانه‌ای مانند درون/بیرون استفاده کرده تا تفاوت در سبک زندگی و نگرش شخصیت‌ها را نشان دهد. این پژوهش با تکیه بر نظریه بی‌من نشان می‌دهد که خانه در این نمایشنامه صرفاً یک فضای فیزیکی نیست، بلکه محلی برای درهم‌آمیخته‌شدن نیروهای درونی و بیرونی است. به عقیده پژوهشگر، این وضعیت حتی در عنوان نمایشنامه (از پشت شیشه‌ها) و نشانه‌هایی مثل حمله و هجوم پشه‌ها یا خروج صدای گرامافون به بیرون نمود پیدا می‌کند. یافته‌های مقاله درکی تازه از نقش مکان در شکل‌گیری مناسبات زبانی و اجتماعی بین شخصیت‌ها و ایجاد دوگانگی درون/بیرون به ما می‌دهد و به این علت می‌تواند در بررسی جایگاه مکان در پژوهش حاضر به عنوان پیشینه مورد استفاده قرار گیرد.

مرتضی بیگلر (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی پدیدارشناسی مکان و نامکان در دو نمایشنامه پلکان و شب روی سنگفرش خیس» با رویکرد پدیدارشناسانه به شناسایی و تفکیک مکان‌ها و نامکان‌ها در دو اثر از اکبر رادی پرداخته است. در این مقاله نیز پیوند بین مکان، معنا و تجربه انسانی تحلیل شده، پژوهشگر در بخش مبانی نظری با توضیح مفاهیمی همچون «حس مکان» و «روح مکان» نشان می‌دهد که در متن برداشت‌های متفاوت شخصیت‌ها از یک مکان واحد وجود دارد و علاوه بر آن، در جهان معاصر در برابر مکان‌های هویت‌مند، نامکان‌هایی نیز به‌وجود آمده است که فاقد فردیت و تعلق‌اند و تنها نوعی زیست یکنواخت و بی‌ریشه را نشان می‌دهند. نویسنده با بررسی تقابل مکان و نامکان در دو نمایشنامه از رادی، نشان می‌دهد که فضاهای نمایشی در آثار او اغلب به‌سوی بی‌هویتی و نامکان‌شدگی حرکت می‌کنند. در پایان، بیگلر نتیجه گرفته است که این امر باعث می‌شود شخصیت‌های رادی در فضایی بی‌هویت و جدا شده از گذشته زندگی کنند و تجربه‌ای از بی‌ریشگی داشته باشند. این پژوهش، بر تجربه زیسته شخصیت‌ها و از دست رفتن حس تعلق مکانی

معنا همواره در ارتباط با سایر نشانه‌ها، درون ساختار گفتمان و تحت تأثیر شرایط اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی شکل می‌گیرد که باعث می‌شود «بافت» در آن اهمیتی ویژه بیابد. در نظریهٔ گریماس، معنا در اثر تعامل با دیگر عناصر شکل می‌گیرد. بافت، بستری برای شکل گرفتن پیوندهای هم‌نشینی و جانشینی فراهم کرده، نوع رابطه بین نشانه‌ها را جهت می‌دهد و درنهایت، از طریق نظام‌های گفتمانی مختلف، کنش‌های معنا ساز را ممکن می‌سازد. نقش بافت در تحلیل‌های نشانه-معناشناختی، به‌ویژه در حوزهٔ متن‌های روایی و نمایشی اهمیتی بیشتر دارد؛ زیرا در این آثار، معنای کنش‌ها، اشیاء و مکان‌ها به موقعیت‌های گفتمانی موجود در آن وابسته است. برای مثال، کنش یک شخصیت در خلأ معنایی خاصی ندارد اما در ارتباط با فضا، زمان، هدف و رابطه با دیگر کنشگران معنا می‌یابد. بافت، چارچوبی برای پژوهش فراهم می‌کند که درون آن می‌توان رابطهٔ میان کنشگران، تغییرات معنایی و تضاد و تنش شخصیت‌ها را تحلیل کرد.

نشانه-معناشناسی گریماس، با تأکید بر متغیر بودن معنا، نشانه را در ارتباط با کنش و کنشگری مطالعه می‌کند و تولید معنا را به عنوان فرایندی وابسته به وضعیت‌های گفتمانی در نظر می‌گیرد. در نگرش گریماس «نظام‌های گفتمانی بر فرایند پویا، سیال و پدیداری زبان تکیه دارند که گفتمان را به کنشی زنده تبدیل می‌کند. پس در طول گفتمان است که کنش گفتمانی شکل می‌گیرد و کنشگر با تولید معنا خود را بیش از پیش به ما می‌شناساند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶) البته کنشگر می‌تواند انسان، شیء، مکان یا حتی یک وضعیت باشد که در مسیر تولید معنا عمل می‌کند. بنابراین، در این رویکرد، معنا نتیجهٔ تعامل کنش کنشگران در بستر گفتمان متن نمایشی است. نکتهٔ اساسی در این نظریه آن است که کنشگری امری ثابت و مختص به انسان یا شخصیت‌های انسانی نیست، بلکه هر چیزی در متن که در کنش روایی مشارکت کند، توانایی این را دارد که نقش کنشگر داشته باشد. از این منظر، مکان نیز می‌تواند به عنوان کنشگر تعریف شود، زیرا در نسبت با سایر عناصر روایی (مانند شخصیت‌ها، موقعیت‌ها یا سایر نشانه‌ها) می‌تواند معنا تولید کند، شخصیت‌ها را دچار تغییر و تحول کند، در مسیر کنش گفتمانی نقش یاری‌رسان یا مانع ایفا کند و یا حتی ساختار ارزش و معنای روایت را تغییر دهد. در نتیجه، در تحلیل نشانه-معناشناختی گریماسی، مکان از سطحی که

حسی و بافت سیال روایت تحلیل کند.

در مرحلهٔ اول، ولادیمیر پراپ با تحلیل ساختارهای ثابت و تکرارشونده در افسانه‌های روسی، روشی فرمالیستی ارائه داد که در آن روایت‌ها به واحدهای عملکردی تجزیه می‌شدند. او معتقد بود که همهٔ روایت‌های عامیانه را می‌توان با تعدادی ساختار مشخص شده و بنیادی که به ترتیب خاصی تکرار می‌شوند توضیح داد. این دیدگاه، نقطهٔ شروعی برای صورت‌بندی تحلیل علمی روایت شد.

در گام بعدی، کلود برمون با تکیه بر منطق و امکان‌های معنایی، مفهومی را با عنوان «روایت‌های ممکن» وارد تحلیل کرد. او کوشید تا نه فقط روایت‌ها بلکه امکان‌های بالقوهٔ گسترش روایت را نیز در نظر بگیرد. به عبارت دیگر، در رویکرد او در تحلیل روایت، روابط بین علت و معلول، هدف و مانع، کنش و واکنش دارای اهمیت بود.

در سومین مرحله، با ظهور مکتب پاریس، نشانه‌شناسی ساختارگرا که پیش از این تحت تأثیر نظریات فردینان دو سوسور^۴ و بعد چارلز پیرس^۵ شکل گرفته بود، وارد مرحله‌ای تازه شد. در این مرحله لویی یلمسلف^۶، زبان‌شناس دانمارکی، پایه‌های نظری جدیدی را برای تحلیل نشانه‌ها ارائه کرد. یلمسلف با کنار گذاشتن مفهوم سنتی دال و مدلول، از دو سطح فرایندی بیان و محتوا سخن گفت (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱). این دیدگاه، نشانه را نه صرفاً به عنوان یک واحد زبانی، بلکه به عنوان ساختاری سیال و مبتنی بر رابطهٔ حسی-ادراکی بین ذهن و جهان بیرونی درک می‌کرد. به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی یلمسلفی، برخلاف رویکردهای ایستا و ثابت ساختارگرایانه، به فرایند تولید معنا در دل گفتمان و تجربهٔ ادراکی توجه کرد.

به دنبال این تحولات، آلژیرداس گریماس، یکی از نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی مدرن، با ترکیب و تلفیق ایده‌های پراپ، یلمسلف و ساختارگرایی کلاسیک، نظریهٔ نشانه-معناشناسی روایی^۷ خود را مطرح کرد. گریماس کوشید با ارائهٔ مدل کنشی، فرایند تولید معنا در روایت را به‌گونه‌ای سیستماتیک و پویا تعریف کند. به عقیدهٔ او، معنا در متن از طریق کنش متقابل شخصیت‌ها، اهداف، موانع و واکنش‌ها در یک نظام گفتمانی شکل می‌گیرد.

۴.۲. اهمیت بافت، فرایند معنا و ارتباط نشانه با کنشگری

در چارچوب نشانه-معناشناسی که گریماس مطرح کرد،

صرفاً بازنمایی شده فراتر می‌رود و به عاملی تبدیل می‌شود که تأثیرگذار و فعال در بافت روایی عمل می‌کند.

۳.۴. مفهوم مکان در نشانه-معناشناسی

در روایت‌های کلاسیک، مکان اغلب یک موقعیت ایستا است اما در نشانه-معناشناسی، مکان دارای ارزش می‌شود و می‌تواند شخصیت را بیازماید، ارزشی خاص را نشان دهد، یا حتی مانعی باشد برای رسیدن به هدف شخصیت‌ها. برای نمونه، یک خانه سنتی ممکن است نمادی از ارزش‌های کهنه و فروپاشی شخصیت‌ها باشد و به این ترتیب کنش روایی متن را تحت تأثیر قرار دهد. «هویت افراد تا حد زیادی ناشی از هویت مکان‌ها و اشیاء است» (پرتوی، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

در تحلیل نشانه-معناشناختی، مسیر کنشگر همواره از دل مکان‌ها و فضاهایی خاص می‌گذرد که معنا ساز و جهت‌دهنده به کنش هستند. درواقع، کنشگر در برابر مکان منفعل نیست، بلکه در رابطه‌ای دوسویه با آن قرار دارد. مکان واکنش سوژه را تشدید و درعین‌حال، کنش سوژه، معنای مکان را بازتعریف می‌کند. مثل خانه‌ای که در ابتدا نماد ثروت و شکوه خانواده‌ای اربابی است، اما در مسیر روایت به فضایی خالی، زندان‌مانند و سرخورده تبدیل شود. در این تغییر، سوژه و مکان هم‌زمان یکدیگر را دگرگون می‌کنند و مکان مانند یک کنشگر، در ساخت معنای روایت نقشی مستقیم دارد.

یکی از ویژگی‌های مکان‌های کنشگر، قابلیت آزمودن سوژه است. این مکان‌ها اغلب با داشتن بار عاطفی، چالش‌های روانی یا اخلاقی را به سوژه تحمیل می‌کنند. مکان در این وضعیت برای سوژه دارای تنش‌هایی می‌شود که از نظر نشانه-معناشناختی قابل بررسی است. مفاهیمی مانند رنج، ناکامی، فرسودگی، آزادی یا علاقه در مکان بروز می‌کنند و آن را به شبکه‌ای از ارزش‌های معنایی تبدیل می‌کند. در نشانه-معناشناسی، مکان‌ها عملکردهای متفاوتی دارند. از آنجا که «نظام‌های گفتمانی یا مبتنی بر کنش‌اند، یعنی عوامل کنشی روایت را به جلو می‌برند، یا مبتنی بر شوش هستند» (حسین‌پور سرکاریزی و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۱). یکی از این تفاوت‌ها، تفکیک میان «مکان کنشی» و «مکان» شوشی^۸ است. «مکان کنشی»، مکانی است که کنش‌ها در آن رخ می‌دهند، تعاملات صورت می‌گیرد و حرکت در آن ممکن می‌شود. این نوع مکان، وابسته به تکرار، عادت و کاربرد روزمره است؛ مانند خیابان،

خانه، بازار، ایستگاه و... این نوع مکان، نقشی تعیین‌کننده در پیشبرد روایت، شکل‌گیری تنش یا تحول شخصیت‌ها ایفا می‌کند. همین مکان کنشی می‌تواند با بار نشانه‌ای و عاطفی همراه شود و به «مکان شوشی» تبدیل گردد که در آن تجربه، حافظه، حس درونی بودن و معناهای فرهنگی نقشی پررنگ‌تر بیابند. مثلاً سالن پذیرایی یک خانه ممکن است در یک صحنه، محل صرف شام شخصیت‌ها در آرامش باشد، اما همان فضا در صحنه‌ای دیگر بر اثر گفت‌وگویی پُر تنش، به مکانی اضطراب‌آور بدل شود. در این حالت، مکان دیگر صرفاً عملکردی نیست، بلکه به «بافت احساسی و زیسته روایت» بدل می‌شود.

از دیدگاه نشانه-معناشناسی، مکان همواره با مفهومی اساسی به نام «درون‌بودگی»^۹ تعریف می‌شود. این درون‌بودگی همان تفکیک فضای «درون» و «بیرون» است یعنی مکان زمانی شکل می‌گیرد که بتوان از بیرون جدا و دور باشد. «فضا صرفاً زمانی به مکان معنادار تبدیل می‌شود که واجد ارزش‌های انسانی گردد» (خزل و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۵۰). برای نمونه، خانه به عنوان مکانی که باید پاسخگوی نیازهای سوژه باشد، دارای مرزهای درون‌بودگی است. اگر این ویژگی حذف شود (مثلاً با حذف پنجره یا ارتباط با بیرون)، مکان ممکن است به فضایی از جنس زندان تبدیل شود.

به این ترتیب، همان‌طور که طبق چارچوب نشانه-معناشناسی مرور کردیم، برای آنکه مکان از وضعیت منفعل خارج شده و به یک «سوژه کنشگر» بدل شود، نیاز است که در آن مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها وجود داشته باشد. این مؤلفه‌ها شامل تجربه انسانی، حافظه تاریخی، بار عاطفی، گفتمان‌های وارد شده به مکان و مرزبندی‌های فضایی هستند که ساختاری چندلایه به مکان می‌بخشند.

۴.۴. شاخص‌های عملی تحلیل نشانه-معناشناسانه مکان در نمایشنامه

برای آنکه مکان از وضعیت منفعل خارج شده و به یک «سوژه کنشگر» بدل شود، نیاز است که در آن مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها وجود داشته باشد. طبق نظریات مرور شده، این مؤلفه‌ها شامل تجربه انسانی، حافظه تاریخی، بار عاطفی، گفتمان‌های وارد شده به مکان و مرزبندی‌های فضایی هستند که ساختاری چندلایه به مکان می‌بخشند. در ادامه به شرح برخی از کلیدی‌ترین مؤلفه‌ها می‌پردازیم که در ادامه

مکان، تغییرات دلالتی فضا و نقش‌های مختلف مکان در پیشبرد درام را با نظم و به‌صورت سامان‌دهی‌شده تحلیل کنیم.

۵. بدنه پژوهش

در این بخش، مؤلفه‌های استخراج شده از رویکرد نشانه-معناشناسی در دو نمایشنامه ملودی شهر بارانی و لبخند با شکوه آقای گیل تجزیه و تحلیل می‌شوند و در پایان استنتاج خود را از یافته‌ها ارائه می‌دهیم.

۵.۱. مکان در نمایشنامه ملودی شهر بارانی

اکبر رادی نمایشنامه ملودی شهر بارانی را در دهه ۱۳۷۰ نوشت که داستان آن در سال ۱۳۲۵ در شهر رشت روایت می‌شود. این اثر در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و با بازگشت مهیار از سوئیس به رشت آغاز می‌شود. چهل روز قبل، صادق خان آهنگ-پدر مهیار-بر اثر سگته درگذشته و اکنون مهیار پس از هفت سال به ایران بازمی‌گردد تا در مراسم پدر شرکت کند. برادرش، بهمن، به او خبر می‌دهد که خانه بیستون (یکی از اموال صادق خان که هفت سال قبل برای سکونت به مسلم و دو فرزندش، سیروس و گیلان، سپرده شده بود) به مهیار ارث رسیده است. بهمن از مهیار می‌خواهد به سوئیس برگردد؛ در رشت بماند، وکالت کند، ازدواج کند و خانواده تشکیل دهد و در خانه بیستون ساکن شود. اما مهیار علاقه‌ای به تصاحب خانه بیستون ندارد. مسلم شفتی، خدمتکار سابق خانواده آهنگ و فرزندانش برای مهمانی خانوادگی به خانه آنها دعوت می‌شوند. در این مهمانی، بهمن و آفاق (مادر مهیار و بهمن) توضیح می‌دهند که قرار است مسلم و خانواده‌اش از خانه بیستون به اتاق ته‌حیات در عمارت آهنگ منتقل شوند تا مسلم مانند گذشته خدمتکار خانه شود و امور را سامان دهد. اما با مخالفت کامل آنها روبه‌رو می‌شوند. سیروس و گیلان نه تنها حاضر نیستند خانه بیستون را که با رنج پدرشان بازسازی شده از دست بدهند، بلکه نمی‌پذیرند دوباره به دوران رعیتی بازگردند.

خانه بیستون در این نمایشنامه به عنوان عامل اصلی تنش عمل می‌کند که بستری برای تقابل ارزش‌ها، بازتولید قدرت و درگیری‌های پنهان و آشکار بین شخصیت‌ها است. هر شخصیت با احساسات، خاطره و نیازهای خود معنای مکان را تغییر می‌دهد. خانه بیستون برای بهمن مکانی است

در تحلیل آثار مورد استفاده قرار خواهند گرفت:

۱. رابطه دوسویه میان انسان و مکان: در تحلیل نشانه-معناشناختی، مکان واکنش سوژه را تشدید می‌کند و درعین حال، کنش سوژه، معنای مکان را بازتعریف می‌کند.

۲. کاربرد شوشی مکان: یکی از پایه‌ای‌ترین مؤلفه‌ها، حضور حافظه فردی و جمعی در مکان است. مکانی که محل وقوع تجربه، خاطره، درد، شادی یا رخدادی مهم بوده است و اکنون بار عاطفی و معنایی دارد و از حالت خنثی خارج می‌شود.

۳. کارکرد کنشی مکان: بار عاطفی ایجاد شده در مکان، به‌صورت مستقیم بر کنش شخصیت‌ها اثر گذاشته و مکان را به فاعل بدل می‌کند. به این صورت، مکان خود نقش یک شخصیت را در درام می‌گیرد و می‌تواند کنش را محدود، تشدید یا هدایت کند.

۴. تقابل معنایی مکان‌ها: هر مکان ارزش و معنای خود را از تضاد با مکان دیگر می‌گیرد؛ مانند درون/بیرون، بالا/پایین یا مرکز/حاشیه. تحلیل و بررسی این تقابل‌های معنایی مکان در درام به بازنمایی مواردی مانند روابط قدرت، طبقه اجتماعی و سلطه کمک می‌کند.

۵. تغییر فضای معنایی مکان: مکان خود نه تنها با کنش درگیر است، بلکه منبع یا عامل اصلی رخداد و تحول درام نیز محسوب می‌شود.

۶. مرزبندی درون/بیرون: در مطالعات درام و نشانه‌شناسی، «درون» معمولاً با احساس امنیت، تعلق و نظم ارتباط دارد، درحالی‌که «بیرون» به بی‌نظمی، تهدید، نیروهای بیگانه و امکان نفوذ مربوط می‌شود و در چنین شرایطی، تنش درون/بیرون می‌تواند به مرکز بحران نمایشنامه بدل می‌شود.

۷. هویت‌ساز بودن مکان: مکان مجموعه‌ای از ارزش‌ها، قواعد و انتظارات را بر شخصیت تحمیل کرده و نحوه رفتار، گفتار و جایگاه او را تعیین می‌کند. به این ترتیب، هویت شخصیت‌ها تحت تأثیر مکان‌هایی شکل می‌گیرد که در آنها زندگی می‌کنند.

۸. بازآرایی گفتمانی مکان: مکان در پیوند با گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، دچار رمزگذاری گفتمانی می‌شود. این گفتمان‌ها، در ارتباط و تعامل سوژه انسانی، به مکان امکان جهت‌دهی به کنش‌ها و توانایی تولید معنا می‌دهد.

این شاخص‌ها، که از نظریه نشانه-معناشناسی استخراج شده‌اند، به ما امکان می‌دهند تا مصداق‌های معناسازی

که او در آن فرصت برگرداندن نظم طبقاتی گذشته را می بیند. علاقه او به هیتلر، نمادهای نازی و رفتارهای تحقیرآمیزش نسبت به سیروس و میرسکینه، نشان می دهد که خانه برای او ابزاری است تا نقش ارباب و رعیت را دوباره تعریف کند. به نظر می رسد او می کوشد با دوباره منتقل کردن مسلم، گیلان و سیروس به «اتاق ته حیاط» ارتباطی نزدیک تر به گیلان پیدا کند؛ اما این انگیزه بهمن در میان حجم زیادی از سلطه جویی و تمایل به اعمال قدرت کمرنگ می شود و تنها چیزی که باقی می ماند همان نگاه برتری جویانه است. در کنار او، آفاق نیز بی پرده اعتراف می کند که مایل است خانواده مسلم را سر جای شان بنشاند.

آفاق: (می ماند و کینه توزانه) می خوام یه دور دیگه بیارمش پشت اون درخت ها و راسته مستراح بشینه سرجاش. و اونوقت آهسته به اش بگم برای هر کی آدم شده باشه، به چشم من همونه، همون بچه رعیت شپشوی «شفته»، با همون پاشنه های کبره بسته ای که از نشا برمی گشت و اون بوی گوسفندی که می داد (رادی، ۱۴۰۳: ۹۵).

پس اتاق ته حیاط دیگر تنها معنای «اسکان کارگران» در نمایشنامه نمی دهد و با نقشه های بهمن بازسازی می شود تا قدرت و سلطه را به رخ آنها بکشد. به این ترتیب، مکان به شکل مستقیم بر کش و تفکر بهمن اثر می گذارد و میل او به کنترل و قدرت را تقویت می کند. اما با پیشرفت نمایش، این رابطه دو سویه به تدریج دچار فروپاشی می شود. خانه بیستون نه تنها در اختیار بهمن نیست، بلکه سند آن به نام مهیار است و این مسئله عملاً اقتدار مورد نظر او را بی اثر می کند.

خانه بیستون برای مهیار معنایی دوگانه دارد. او وارث قانونی این خانه است اما هیچ احساس مالکیت یا تعلقی نسبت به آن ندارد و آن را حق مسلم و فرزندانیش می داند. برای مهیار مسئله اصلی از زمان برگشت به ایران، تصاحب خانه و سلطه بر سیروس و گیلان نیست بلکه پیدا کردن حس تعلقی است؛ احساسی که نه در رشت و نه حتی در لوزان سوئیس تجربه اش نکرده است. او یک روشنفکر منزوی و منفعل است که سال های جنگ جهانی دوم را در کشوری بی طرف گذرانده و وقت خود را صرف نوشتن مقاله هایی درباره صلح و بحث کردن در کافه های لوزان با دوستان و رفتن به سینما کرده است. برای مهیار مکان ابتدا عادی و بی روح است. او رشت را شهری نم کشیده، دلمرده و بی آینده می بیند و با اینکه صاحب خانه بیستون است اما برای نگه

داشتن یا واگذاری آن کوششی نمی کند و بین بحث بهمن و سیروس خود را کنار می کشد و بی طرف می ماند. اما قرار گرفتن در موقعیت (برگشت به ایران و ساکن شدن در خانه پدری) ناخواسته از همان ابتدای نمایش در او خاطرات و احساسات نوستالژیک را بیدار می کند؛ مانند روایت نان سفید پیربو، صبح های مه آلود رشت، دوچرخه سواری تا نانوائی و یاد همبازی بودن با گیلان در کودکی که در صحنه اول به آن اشاره می شود. این خاطرات، بار عاطفی را در مهیار فعال می کنند و خانه را از سطح روزمره و عادی بیرون می کشد. این موارد به تدریج معنایی تازه می سازند و مکان را به نقطه ای تبدیل می کنند که برای مهیار بحران هویت ایجاد می کند. به این ترتیب مهیار وادار می شود تا در گذشته، حال، هویت و جایگاه و تعلق خود بازنگری کند. از منظر نشانه معناشناختی گریماس، این نقش فعالانه مکان در ایجاد و تغییر هویت شخصیت های نمایش باعث می شود که خانه از «فضای ایستا» به «کنشگر در روایت» تغییر یابد و در اتفاقات نمایش به عنوان یک عنصر مؤثر عمل کند و در نهایت به تنش های درام جهت دهد.

خانه بیستون در سطح ادراکی یک ملک ارثی است، اما در سطح فضای زیسته، مکانی است پُر از خاطرات، رنج، زحمت و مناسبات طبقاتی که مسلم با بازسازی آن، معنای تازه ای برای آن تعریف می کند. اما اتاق ته حیاط همچنان نماد فروودستی اجتماعی باقی می ماند. سیروس و گیلان از یادآوری اینکه پدرشان تمام نیرو و قدرت خود را برای خدمت به خانواده آهنگ از دست داده و حالا پیرمردی نحیف و رنجور است، خشمگین می شوند. حتی گیلان بازگشت به اتاق ته حیاط را مساوی با بازگشت به دوران «جاهلیت» می داند که نشان می دهد معنای مکان برای او تا چه اندازه پر رنگ است. مکان ها در نمایشنامه ملودی شهر بارانی در تقابل با یکدیگر نشانه ای از دو طبقه اند. خانه آفاق و بهمن در این نمایش نماد قدرت، مالکیت و تصمیم گیری است. جایی که در آن اربابان حضور دارند و سرنوشت خدمتکاران را تعیین می کنند. بهمن در همین خانه، در حضور دیگران با عصا به سر سیروس می کوبد، او را تحقیر می کند و درباره این که چه کسی باید در کدام خانه زندگی کند، تصمیم می گیرد. این شیوه اعمال قدرت باعث می شود مکان های دیگر یعنی اتاق ته حیاط و خانه بیستون به مکان هایی فروودست و فاقد اختیار تبدیل شود. فضای خانه صادق خان در توضیح صحنه ابتدای نمایشنامه نیز بر

به نماد مسئولیت بدل می‌کند. تأثیر این نگاه در مهیار نیز دیده می‌شود و باعث می‌شود فردی که پیش‌تر منفعل بود، با شنیدن روایت‌های اخلاقی و دردهای زیسته گیلان، مکان را دوباره معنا کند و به آن احساس تعلق بیابد. به این شکل، خانه از یک فضای خاطره‌محور به محل اصلی تضادهای طبقاتی، خانوادگی و عقیده‌ای تبدیل می‌شود و مهیار را که فقط به مدت چهل روز به ایران برگشته، در وضعیتی قرار دهد که تصمیم قطعی و نهایی برای سرنوشت خود بگیرد.

برای بهمن، خانه پدری در ابتدا نماد اقتدار مردانه، میراث خانوادگی و حق طبیعی او برای کنترل دیگران است. این مکان در ذهن او - که دنباله‌رو عقاید ارباب و رعیتی است - به نوعی صحنه مشروعیت قدرت است که می‌تواند از طریق آن بر مسلم، فرزندان مسلم و حتی مهیار فشار وارد کند. مکان خانه برای بهمن معنای ثبات قدرت و استمرار یک سلسله‌مراتب اجتماعی دارد.

بهمن: ... (به گیلان:) قانون من توی دادگاهه خانم؛ چشم‌بندی و خال‌بازی هم نیس و دارالمساکین هم باز نکردیم. (به سیروس:) خونه مال ماس، شما غصب کرده‌ین و ما رضایت نداریم. گفتیم پاشین، تام، فینیش!

سیروس: تو باید یه عینک پستی هم بزنی آقای هیملر!
بهمن: عصای مارشالی هم دارم! دستم می‌گیرم و عین گرز هر کجایی که باشین، این دفعه منم که مثل ابلیس تعقیبتون می‌کنم و تا پستوی اون خونه دنبال‌تون می‌آم (همان: ۷۶).

با پیشرفت درام، معنای خانه برای بهمن دگرگون می‌شود. مقاومت سیروس، بلا تکلیفی مهیار و حضور گیلان که بهمن به او احساس و عاطفه نشان می‌دهد، نظم ذهنی و عقاید او را دچار اختلال می‌کند و خانه برای او آرام‌آرام از قلمرو قدرت به صحنه شکست فردی تبدیل می‌شود. هرچه در نمایشنامه جلو می‌رویم، خانه برای بهمن از نظر نشانه‌ای معنای اولیه‌اش را از دست می‌دهد و به مکانی برای بی‌اعتباری، انزوا و فروپاشی بدل می‌گردد. او در نهایت در همین مکان، شکستی کامل را تجربه می‌کند و تصمیمش برای خودکشی نیز نشانه‌نهایی این تغییر معناست و خانه‌ای که قرار بود مرکز قدرت او باشد، به فضای حذف و نابودی او تبدیل می‌شود.

از طرف دیگر، همین خانه، مهیار را تحت شرایطی قرار می‌دهد که از تردیدها و بحران تعلق عبور کند و به عنصری فعال تبدیل گردد و تصمیم نهایی را درباره‌ی خانه بیستون

همین تقسیم‌بندی تأکید می‌کند. عمارت دوطبقه آهنگ با قاب عکس مردان خاندان با کلاه‌های قجر و پهلوی، کتیبه «إِنَّا فَتَحْنَا» بر سردر و باغی که ساختمان عمارت در آن قرار گرفته، همگی نشانگر میراث و هویت اربابی‌اند. در کنار این توصیف باشکوه از عمارت آهنگ، اتاق‌های نمور ته‌حیاط با ایوان حصیرپوش که در کنار مستراح قرار دارند فضایی متضاد و فرودستانه را نشان می‌دهد. باین‌حال، مهمانی‌ها در پذیرایی خانه آهنگ از مهم‌ترین لحظاتی است که فروپاشی مرزها را آشکار می‌کند. این مهمانی‌ها فضای میانه‌ای میان درون و بیرون می‌سازد؛ جایی که گفت‌وگوهای خصوصی مانند عقاید سیاسی و اخلاقی به صورت عمومی بیان می‌شوند و تنش‌ها را آشکار می‌کند. برخوردهای فیزیکی بهمن با سیروس در کنار تحقیرهای کلامی، فقط یک دعوای شخصی نیست بلکه نشان می‌دهد بین دو جهان نمایش کشمکش وجود دارد؛ یعنی جهان بسته و اربابی درون و جهان بیرون که تغییر کرده و امکان و فرصت رشد و آگاهی در آن وجود دارد. در این نقطه، خانه دیگر نمی‌تواند مرزهای خود را حفظ کند و به محل اصلی تنش، بحث، درگیری و بازتعریف ارزش‌ها تبدیل می‌شود.

در ملودی شهر بارانی خانه بیستون در ابتدا در چارچوب یک گفتمان ایدئولوژیک و سلسله‌مراتبی بازخوانی می‌شود. در این گفتمان، مکان جایی است که می‌توان با تکیه به ارث، نظم و گذشته خانوادگی، سلطه را بر دیگران اعمال کرد. اما با ورود سیروس، گیلان و حتی مهیار، این گفتمان دچار شکاف می‌شود. سیروس با عقاید خود ساختار بیستون را از درون به چالش می‌کشد زیرا او مالکیت را به رسمیت نمی‌شناسد و تلاش می‌کند معنای مکان را از چارچوب «حق مالک» خارج کرده و به سمت «حق عمل» که از فضای زیسته سرچشمه می‌گیرد ببرد. همان‌طور که در فعالیت‌های اجتماعی دیگر او، عضویت در اتحادیه کارگران، کمک مالی به آن و جمع کردن کارگران برای اعتراض مقابل استانداری می‌توانیم این عقیده را ببینیم. گیلان نیز از زاویه‌ای متفاوت و بر پایه اخلاق، تجربه زیستن در بیستون را بازتعریف می‌کند. او با یادآوری رنج‌های کودکی، طردشدگی میرسکینه، و تحقیر مسلم در سالخوردگی، گفتمانی تازه وارد مکان می‌کند که به کرامت انسانی، احساس حق‌شناسی و عدالت‌طلبی تکیه دارد. همین زبان اخلاقی گیلان بیش از همه بر معنای مکان اثر می‌گذارد. او نه از موضع ایدئولوژی، بلکه از موضع تجربه انسانی سخن می‌گوید و بیستون را از نماد قدرت

بگیرد. او در نقطه اوج بحران تعلق، در گفت‌وگو با گیلان اعتراف می‌کند: «فقط خوردم و خوابیدم و دانشکده رفتم» (همان، ۸۰) و اقرار می‌کند نوشته‌هایش درباره جنگ هیچ تأثیری بر جهان نداشته‌اند. این اعتراف، لحظه‌ای است که مهیار معنای هویت گذشته‌اش را زیر سؤال می‌برد و بیشتر از همه با خلأ تعلق روبه‌رو می‌شود. در همین صحنه، او برای نخستین بار انفعال را کنار گذاشته و در بحث میان بهمن و سیروس دخالت می‌کند.

مهیار: عصا رو بده من!

بهمن: (به اکراه عصا را می‌دهد)... که چی؟

مهیار: طبق اون سند نماینده قانون منم، می‌دونستی؟

بهمن: ...

مهیار: و تو... فقط وارث یک عصای خون‌آلودی.

(عصا را به زانویش می‌زند و از میان دو تکه می‌کند. ...)

(همان، ۸۷)

همین نگاه است که به مهیار هویتی تازه و امکان بازسازی احساس تعلق می‌دهد. در پایان نمایشنامه، مهیار تصمیم می‌گیرد در رشت بماند. به این ترتیب، مکان برای او از فضایی بی‌معنا و بی‌ارتباط به مبنای هویت‌یابی و بازگشت به خود تبدیل می‌شود. خانه بیستون که در آغاز تنها یک سند قانونی بود، اکنون برای او به مکانی برای زیستن، تغییر و تعلق بدل شده است.

۵.۲. مکان در نمایشنامه لبخند با شکوه آقای گیل

نمایشنامه لبخند با شکوه آقای گیل که در اوایل دهه ۵۰ به نگارش درآمده است. داستان با وخامت حال علیقلی خان آغاز می‌شود. او که مالکی قدیمی از طبقه اربابی گیلان بوده است، پس از اصلاحات ارضی به تهران تبعید شده و اکنون در عمارت گیل در نیاوران زندگی می‌کند. علیقلی خان به سرطان معده مبتلاست و بدون آنکه از وخامت وضعیتش مطلع باشد، در رؤیای بازگشت به گذشته و احیای شکوه اربابی خود به سر می‌برد. فروغ‌الزمان، یکی از دختران او، که تحصیل‌کرده روان‌شناسی در هاروارد و مدیر فعلی عمارت است، مادرش، گیلانتاج، را که مشکلات روانی دارد، با خوراندن دارو و حبس در اتاق از زندگی روزمره حذف کرده و بر تک‌تک حرکات او نظارت می‌کند. فروغ‌الزمان رابطه‌ای پرتنش با یکی از برادرانش به نام جمشید دارد و موقعیت اجتماعی و فکری او را تهدیدی برای قدرت خود می‌بیند. جمشید، پسر دیگر علیقلی خان، تحصیل‌کرده فلسفه و منتقد شیوه اربابی پدر و شرایط عمارت است.

داود، پسر دیگر خانواده، درمان بیماری پدر را وصلت او با خدمتکار هجده‌ساله، طوطی، می‌داند. او طوطی را «خرگوش سفید باکره» می‌نامد؛ که ریختن خون او می‌تواند مشکل علیقلی خان را حل کند. فروغ‌الزمان با این وصلت مخالف است، مگر آنکه در مقابل، علیقلی خان بپذیرد خرج و مخارج جمشید را قطع کند. علیقلی خان نیز می‌پذیرد اما حال او وخیم می‌شود و به بیمارستان منتقل می‌گردد. در غیاب او، فروغ‌الزمان کنترل کامل عمارت را در دست می‌گیرد. او جمشید را از خانه بیرون کرده، طوطی و برادرش طاهر را به روستای گیلده منتقل می‌کند.

در ابتدای نمایش، خانه هنوز تحت تسلط علیقلی خان قرار دارد. هرچند که او پس از اصلاحات ارضی دیگر مالک زمین‌های گسترده نیست، اما هنوز عمارت گیل را به عنوان آخرین درِ اشرافیت خود حفظ کرده است. خانه برای او به معنی ادامه زندگی اشرافی و نماد هویت گمشده‌اش است. اما همان‌طور که علیقلی خان تحلیل می‌رود، خانه نیز معنای خود را از دست می‌دهد. ضعف جسمی و بیماری علیقلی خان باعث می‌شود که خانه بیش از گذشته به فضای فرسودگی و تبدیل شود. با شدت گرفتن بیماری، علیقلی خان در آرزوی فرصتی دوباره برای زندگی است. او در فکر باز کردن درهای باغ، برگزاری مهمانی و جشن، معاشرت با تجار و اشراف، سر زدن به کارخانه‌ها و بازگرداندن قدرت و شکوه گذشته است. اما برخلاف خواسته‌های او، عمارت دیگر ظرفیت بازتولید اقتدار گذشته را ندارد.

در نمایشنامه شاهد آن هستیم که گفتمان‌هایی مانند قدرت، طبقه، سنت، مدرنیته و تقابل نسل‌ها از طریق مکان امکان مطرح شدن، تثبیت یا فروپاشی پیدا کرده و معنای تازه خلق می‌کنند. در لبخند با شکوه آقای گیل، مکان یا همان عمارت گیل به جای آنکه زمینه‌ساز احیای هویت اربابی و اشرافی باشد، ناتوانی علیقلی خان در بازگشت به دوران اوج را نشان می‌دهد. زندگی علیقلی خان در همان لحظه ازدست‌رفتن قدرت و جایگاه اجتماعی متوقف شده و نگاه داشتن ساعت خانه روی «دو و پنجاه دقیقه» به صورت عمده، نشانه‌ای روشن از توقف زمان برای اوست. از زمان تبعید به بعد، او تنها در گذشته زندگی می‌کند و در آرزوی لحظه‌ای است که غرور از دست‌رفته‌اش احیا شود. وخامت بیماری علیقلی خان، دومین نشانه از پایان اقتدار اوست. تنها کسی که از وضعیت واقعی او آگاهی دارد، فروغ‌الزمان است؛ کسی که عملاً مدیریت خانه و تصمیم‌گیری‌های

ناسالم و پُر از بیماری زندگی می‌کنند. زیرزمین نیز بخشی از همین نظام طبقاتی است. زیرزمین در ظاهر ممکن است بی‌اهمیت به نظر برسد اما در متن نمایشنامه نشان‌دهنده شدت و میزان جریان نظام قدرت است. این زیرزمین، محل خوابِ سگ فروغ‌الزمان (سورنا) است اما خدمتکارانی که در اتاقی نمناک و سرد در انتهای حیاط ساکن‌اند، حتی اجازه انتقال به زیرزمین را ندارند. مخالفت شدید فروغ‌الزمان با این درخواست، به‌ویژه وقتی متوجه می‌شود این پیشنهاد توسط جمشید در ذهن کارگران شکل گرفته، نشان می‌دهد که فضا در عمارت براساس سلسله‌مراتب ارزش‌گذاری می‌شود و کارگر حتی از سگ خانه نیز پست‌تر محسوب می‌شود.

در همین چارچوب فکری فروغ‌الزمان، جمشید نیز جایگاهی مشابه با خدمتکاران پیدا می‌کند. جمشید در طبقه بالای عمارت زندگی می‌کند و خود را در اتاقی بالاتر از سایر اعضای خانواده حبس کرده است. این موقعیت مکانی می‌تواند نشان برتری‌جویی روشنفکرانه او باشد و حتی می‌توانیم این نشانه را انتخاب خاص نویسنده بدانیم برای بازتاب ناتوانی جمشید در برقراری و ایجاد تعامل واقعی با جهان بیرون از خانه. او از بالاترین طبقه عمارت به باغ و رشد نهال‌ها نگاه می‌کند، اما در رشد و پرورش هیچ چیز نقشی ندارد. نگاه او، چه در خانواده و چه در جامعه، نگاهی ناظرانه است، نه مداخله‌گر.

فروغ‌الزمان: در شرایطی که خودت به اون سرعت سقوط کرده بودی و مثل یه لش اونجا افتاده بودی، از پشت پنجره توی باغ نهال‌هایی رو می‌دید که دارن رشد و می‌کنن و تناور می‌شن و تو احساس محرومیت و شکست می‌کردی، نه؟ ... (همان، ۱۲۸).

اگرچه جمشید به‌طور مداوم پدر را نقد می‌کند و نظام سرمایه‌داری و ارباب‌منشانه او را زیر سؤال می‌برد، همچنان برای تأمین ابتدایی‌ترین نیازهای روزمره‌اش، مانند پول قهوه و مجله، به علیقلی خان وابسته است. از نظر فروغ‌الزمان، جمشید یک عنصر زائد در فضای خانه است که باید حذف شود. با وصیت علیقلی خان و انتقال تمام دارایی‌ها به فروغ‌الزمان، جایگاه او از نظر حقوقی و اجتماعی تثبیت می‌شود و او را به نقطه اوج نفوذ در ساختار خانواده می‌رساند تا جایی که بلافاصله بعد از منتقل شدن علیقلی خان به بیمارستان -پیش از مرگ او- شروع به قطع «ریشه‌های فاسد» (همان، ۱۲۸) خانه یعنی جمشید، و خدمتکاران

اصلی را در دست دارد. این پنهان‌کاری و نگه داشتن اطلاعات، نشان‌دهنده جابه‌جایی مرکز قدرت در عمارت است. برخلاف علیقلی خان که عمارت برای او به زندان و تابوت تبدیل شده است، فروغ‌الزمان این مکان را به عنوان کانون قدرت خود حفظ می‌کند. او با کنترل کردن تمام امور عمارت از خدمتکاران و کارگران تا اعضای خانواده، می‌کوشد اشرافیتی مدرن و منظم را پیش ببرد. برخلاف پدر که با فروپاشی قدرتش درمانده شده، فروغ‌الزمان از پا نمی‌نشیند و با سلطه دقیق، عمارت را از یک مکان مُرده به محل فرمانروایی خود تبدیل می‌کند. او که بیش از دیگران به وخامت حال پدر آگاه است، به دوران پس از علیقلی خان اندیشیده، و قدرت را برای خود تضمین کرده است.

فروغ‌الزمان عمیقاً باور دارد که عمارت گیل مکانی ارزشمند، اصیل و حتی مقدس است که باید از حضور «افراد اضافیه» پاک شود. فروغ‌الزمان کسانی را که به عقیده او بی‌مصرف و بدون بازدهی هستند، تهدیدی برای عمارت می‌داند. از نگاه او، عمارت ظرفیت محدودی دارد و تنها افراد «شایسته» حق حضور در آن را دارند. او خود و خانواده‌اش را در یک سلسله‌مراتب ارزشی مشخص تعریف می‌کند و معیار ارزش‌مندی مشخصی برای انسان‌ها دارد. در برابر این گروه، کارگران، خدمتکاران و مردم ساده، در جایگاهی پایین‌تر و بی‌ارزش قرار می‌گیرند. فروغ‌الزمان این افراد را نه فقط پایین‌دست، بلکه مزاحم، انگل و حتی حیوان‌وار می‌بیند که نباید به حریم خانواده نفوذ کنند، نباید ناظر زندگی اربابان باشند و نباید در فضای عمارت حضور داشته باشند.

فروغ‌الزمان: این‌جا پر از آدم‌های زیاده؛ هیکل‌های بی‌مصرفی که برای خودشون می‌رن و می‌آن و هیچ قید و بند و ضابطه‌ای ندارند. این عجزه کیه دختر آقا، حتی یه دونه سلام توی دهنش نیس دهاتی احمق! (رادی، ۱۴۰۳: ۶۹)

حیاط عمارت گیل، به‌ویژه انتهای حیاط، به‌خوبی ذهنیت فروغ‌الزمان از نظم مطلوب عمارت را نشان می‌دهد. انتهای حیاط در تقابل مستقیم با فضای داخلی عمارت قرار می‌گیرد و مرز بین قدرت و فرودستی را نشان می‌دهد. درحالی‌که فضای درونی عمارت محل نظم، اشرافیت و سلطنت است، انتهای حیاط به فضایی رانده‌شده و نادیده‌گرفته‌شده بدل می‌شود که خدمتکاران در آن، به‌صورت گروهی و در اتاق‌هایی کوچک، تاریک و مرطوب، بدون رعایت حریم خصوصی، بدون محرمیت و در شرایطی

علیقلی خان در وصیت نامه اش مبنی بر ساختن مدرسه و درمانگاه در روستای گیلده به نام جمشید نیز او را خوشنود نمی کند. او این اقدام را تحقق رؤیاهای خودش نمی داند بلکه نمایشی از قدرت سرمایه داری و کنترل پدر حتی پس از مرگ می بیند. پس می توان گفت مکان در رابطه با جمشید، بازتاب درگیری های درونی و ناتوانی او در ایجاد تغییر واقعی است. او در عمارت پدری مانند موشی در پناهگاه زندگی می کند که در نهایت از آن طرد می شود. از طرف دیگر، گیلده برای او یک موقعیت آرمانی برای ایجاد تغییر به نفع مردم است اما هرگز به آن دست نمی یابد. این سرگردانی بین دو مکان، نماد شکست تفکرات روشنفکرانه جمشید است: جمشید: آره! (جامی را نصفه می کند) این تمام زندگی منه. یه موش، پیرمرد خسته ای که بار دو قرن افتخار اجدادی رو به دوش کشیده و رسیده به اینجا... (همان، ۱۲۵).

به این ترتیب نظم جدید در عمارت دیگر بر پایه همزیستی نیست، بلکه بر حذف، طرد و خشونت برقرار می شود و عمارت گیل، اگرچه از نظر فروغ الزمان پاکسازی می شود، اما در نهایت از نظر معنایی به فضایی تهی و بی هویت تبدیل می گردد. تصمیم داود نیز نمونه دیگری از تهی شدن مکان از معنا است. او در پایان نمایش با هویتی تازه مواجه می شود، هویتی که به معنای پذیرفته شدن توسط مکان است. داود در بخشی عمده از نمایشنامه در حاشیه ساختار قدرت قرار دارد و در مقایسه با جمشید و فروغ الزمان، در مدیریت یا جهت دهی به سرنوشت عمارت نقشی تعیین کننده بازی نمی کند. او که مدام به شکار می رود و کمتر در عمارت دیده می شود، شخصیتی است که همواره نادیده گرفته شده و در سایه خواهر و برادرش زندگی کرده است و در برابر پیشنهاد علیقلی خان برای صاحب شدن ملک و زمین و کارخانه، وسوسه نمی شود چون عمارت و دارایی برای او تعیین کننده قدرت نیست. باین حال، زمانی که نمادهای یک «گیل اصیل» یعنی وافور جواهرنشان، انگشتی و تسبیح خاندان گیل به او می رسد، وضعیت او کاملاً دگرگون می شود. داود به واسطه این اشیا خود را دارای مشروعیت می داند و احساس می کند که بالاخره از طرف پدر به رسمیت شناخته شده است. عمارت گیل برای داود نماد قدرت اربابی است و همین احساس قدرت باعث می شود تا در اتاق خالی علیقلی خان دست به عملی بزند که قبل تر از آن خارج از تصور او بود. تجاوز به طوطی حاصل نفوذ همان نشانه های پدرسالارانه و سلسله مراتبی فضا در ذهن داود است. عمارت با ساختار نمادین خود نقش محرک

یعنی طوطی و طاهر می کند. کنش های فروغ الزمان از قدرتی می آید که عمارت در اختیارش گذاشته است؛ قدرتی که بدون تصاحب مکان نمی توانست به این میزان بی واسطه نشان داده شود. حتی عمارت به فروغ الزمان این امکان را می دهد که گیلاتاج را با طناب به صندلی ببندد و در اتاقی تاریک حبس کند، به این طریق کنترل کامل عمارت و افراد آن را به دست گیرد.

از طرفی، جمشید نیز نسبت به اعمال قدرت فروغ الزمان و تنش های عمارت واکنش نشان می دهد. قدرت نمایی، تحقیر و توهین مداوم فروغ الزمان نسبت به جمشید در صحنه آخر، لحظه ای را رقم می زند که مکان به طور مستقیم جمشید را به کنش وامی دارد. پاره کردن ناگهانی مدرک دکترای فلسفه و ریختن آن در توالت، فقط یک واکنش عصبی ساده به رفتار فروغ الزمان نیست بلکه تحت تأثیر مکان و ارزش های آن اتفاق می افتد. فروغ الزمان حضور جمشید را در عمارت بی ارزش می داند و جمشید تحت تأثیر این فشار، تمام سرمایه نمادین خود را در برابر قدرت مکان انکار می کند. به این ترتیب، مدرک تحصیلی که قرار بود نشانه هویت روشنفکرانه و استقلال فکری جمشید باشد، در فضای تحقیرآمیز عمارت معنای خود را از دست می دهد. جمشید می پذیرد که ورود دوباره اش به عمارت اشتباه بوده و نباید به فضایی بازمی گشت که از ابتدا برای حذف او ساخته شده است. ریختن مدرک تحصیلی در توالت، به عنوان پست ترین و بی ارزش ترین فضای خانه، اعتراضی است به شکست این هویت در برابر ساختار قدرت مکان.

وقتی جمشید به دلیل اختلاف با فروغ الزمان از عمارت طرد می شود، ظاهراً فرصتی پیدا می کند برای عملی کردن آرمان هایش. او که عمارت پدری را «سردخانه» (همان، ۱۲۵) می نامید - که این خود نشان دهنده مرگ، رکود و پوسیدگی ارزش های این خانه از نگاه جمشید است - در عوض روستای گیلده را مکانی آرمانی می داند. جایی که تصور می کرد می تواند مدرسه بسازد و به مردم خدمت کند و زندگی ساده و معناداری شکل دهد. اما واقعیت این است که او سال ها این هدف را در سر داشته، اما هیچ اقدامی برای تحقق آن انجام نداده است. بنابراین، گیلده بیشتر یک رؤیا است تا یک مقصد واقعی برای او. پس از اخراج از عمارت نیز او همچنان منفعل و ناراضی باقی می ماند. انگار این تبعید، در اصل، حذف یک روشنفکر ناکام از فضای قدرت خانوادگی است، نه تصمیم یک فرد آگاه. تصمیم

نمایشنامه‌های اکبر رادی چگونه به عنصر کنشگر تبدیل می‌شود و در تعامل با شخصیت‌ها، چه نقشی در جهت‌دهی کنش‌ها و شکل‌گیری گفتمان‌ها دارد؟ باید گفت طبق یافته‌های پژوهش، رابطه شخصیت‌های نمایش با مکان در آثار رادی رابطه‌ای یک‌سویه نیست. برخی شخصیت‌ها می‌کوشند مکان را مطابق خواست خود بازتعریف و بر آن تسلط پیدا کنند، درحالی‌که برخی دیگر در برابر فشارهای مکانی دچار انفعال، انزوا یا فروپاشی هویتی می‌شوند. مکان می‌تواند برای یک شخصیت منبع اقتدار و برای دیگری عامل طرد و حذف باشد. به این ترتیب، می‌توان گفت هویت شخصیت‌ها در این دو اثر مکان‌محور است؛ به‌گونه‌ای که بدون در نظر گرفتن جایگاه مکانی اشخاص، فهم کنش‌ها و تصمیم‌هایشان ممکن نیست.

مکان در این آثار هم‌زمان رفتارها، انتخاب‌ها و کنش‌های شخصیت‌ها را محدود یا هدایت می‌کند و از سوی دیگر، خود از طریق حضور و کنش اشخاص نمایش دائماً معنای تازه می‌یابد. به این ترتیب، مکان همواره در تغییر و تحول معنایی قرار دارد و به بستری تبدیل می‌شود که در آن روابط قدرت، تعارض‌های اجتماعی، ارزش‌های خانوادگی، ساختارهای ذهنی افراد و هویت آنها را آشکار می‌کند. در هر دو نمایشنامه، روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گفتمان‌های متفاوت از طریق عقاید و ارزش‌های اشخاص مختلف نمایش وارد فضا می‌شوند و معنای آن را بازتعریف می‌کنند. از این منظر، مکان به محل اصلی ایجاد چالش، تردید یا فروپاشی تبدیل می‌گردد. بر اساس تحلیل مؤلفه‌های استخراج شده از رویکرد نشانه‌معناشناسی گریماس در این پژوهش، مکان در این نمایشنامه‌ها از کارکردی عادی و روزمره فاصله گرفته و با پیشرفت روایت، به محل وقوع گفت‌وگوهای سرنوشت‌ساز، درگیری‌های کلامی و گاه فیزیکی و لحظه‌های حساس تصمیم‌گیری تبدیل می‌شود. در نتیجه، کارکرد آن تغییر می‌کند و از فضایی عادی و روزمره به فضایی بحرانی بدل می‌شود که تعارض‌های اصلی درام در آن شکل می‌گیرد و این تغییر نشان می‌دهد که مکان چگونه می‌تواند به عاملی پیشبرنده در درام تبدیل شود. (جدول ۱)

درمجموع، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مکان در نمایشنامه‌های اکبر رادی بازتاب‌دهنده روابط قدرت، بحران‌های خانوادگی و عقاید طبقاتی و اجتماعی است که آن را به عنصری تأثیرگذار، پویا و چندلایه تبدیل می‌کند که در تعامل با شخصیت‌های نمایش و تقابل گفتمان‌ها، نقش تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد درام دارد.

را بازی می‌کند البته محرکی که شخصیت‌ها را به سمت سقوط و نابودی می‌کشاند. بعد از این کنش، داود بلافاصله به سمت خودکشی می‌رود؛ گویی فشار معنایی همین فضا و قدرتی که تحملش را ندارد، او را به سمت فروپاشی می‌کشد. درمجموع، عمارت گیل در این نمایشنامه به عنوان عاملی کنش‌زا و تأثیرگذار عمل می‌کند. حتی غیبت علیقلی‌خان، که زمانی مرکز قدرت بود، فضا را برای کنش‌های تازه دیگران آزاد می‌کند. مکان در این اثر موتور محرک روایت است، به‌طوری‌که تغییر مالکیت آن مساوی با تغییر رفتار و سرنوشت شخصیت‌ها است.

۶. نتیجه‌گیری

در تحلیل دو نمایشنامه ملودی شهر بارانی و لبخند باشکوه آقای گیل با تمرکز بر جایگاه مکان کوشیدیم تا نقش مکان از تلقی‌های صرفاً زمینه‌ای به نقش‌های فعال، پیش‌برنده و تأثیرگذار با معنای سیال در ساختار درام بررسی شود. مسئله اصلی پژوهش بر این فرض استوار بود که مکان در آثار رادی نه تنها بستری برای وقوع کنش‌ها، بلکه عاملی تأثیرگذار در شکل‌گیری تعارض‌ها، روابط قدرت و دگرگونی شخصیت‌هاست. از همین رو، با استفاده از رویکرد نشانه‌معناشناسانه به عنوان چارچوب نظری و بررسی دو نمایشنامه منتخب طبق هشت مؤلفه انتخابی، نشان دادیم که معنای مکان در آثار اکبر رادی به‌طور مداوم در حال بازتعریف است. از منظر تحلیلی، بررسی هم‌زمان این دو نمایشنامه امکان مقایسه و تطبیق را فراهم کرد و نشان داد که اگرچه مکان در هر متن کارکردی متفاوت می‌یابد، اما در هر دو آنها به عنوان عنصری کنشگر و تعیین‌کننده حضور دارد، و نشان می‌دهد که چگونه فضاهای به‌ظاهر روزمره، در جریان روایت، به کانون تنش‌های اجتماعی، خانوادگی و ایدئولوژیک تبدیل می‌شوند. در هر دو متن، خانه نه تنها محل وقوع روایت، بلکه عامل اصلی شکل‌گیری تنش و ورود گفتمان‌های متعارض به متن است. در این نمایشنامه‌ها، مکان از همان ابتدا میان شخصیت‌ها شکاف ایجاد می‌کند و هر شخصیت، بر اساس هدف، جایگاه و خواست خود، معنایی متفاوت به مکان نسبت می‌دهد. به این ترتیب، مکان در نمایشنامه‌ها به فضایی چندصدایی تبدیل می‌شود که در آن معنا، تحت تأثیر کشمکش‌های قدرت، تقابل نسل‌ها و نابرابری‌های اجتماعی سیالیت پیدا می‌کند.

در راستای پاسخ به پرسش اصلی پژوهش که مکان در

جدول ۱. ارتباط دوسویه شخصیت و مکان در تولید معنا در دو نمایشنامه.

نام نمایشنامه	مکان تأثیرگذار در نمایشنامه	تأثیر مکان بر شخصیت‌ها	واکنش شخصیت‌ها به مکان
ملودی شهر بارانی	خانه بیستون	- ایجاد تنش، رقابت و درگیری فیزیکی و کلامی - زمینه‌چینی برای احیای نظم ارباب-رعیتی - ایجاد چالش برای جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها - ایجاد بحران هویت	- خشونت بهمن و تحقیرها - اخراج میرسکینه از خانه - شکستن عصای صادق‌خان - تصمیم مهیار به ماندن در رشت - فروپاشی بهمن و تصمیم به خودکشی
لبخند باشکوه آقای گیل	عمارت گیل	- یادآور گذشته اربابی - ایجاد فشار روانی و محدودیت برای شخصیت‌ها - تحلیل رفتن، انفعال یا فروپاشی شخصیت‌ها - عامل بازتولید سلطه - جهت‌دهی به رفتار و سرنوشت شخصیت‌ها	- تلاش شخصیت‌ها برای تغییر معنای عمارت (باز کردن درها، احیای مناسبات اشرافی، حذف عناصر مزاحم) که با شکست مواجه می‌شود - مرگ علیقلی خان و شکسته شدن درخت کاج هفتادساله - اخراج جمشید از عمارت و خودکشی داود - تجاوز به طوطی - حبس گیلاتاج در اتاق - تبعید طوطی و طاهر به گیلده

پی‌نوشت‌ها

1. Vladimir Propp (1895-1970)
2. Claud Bremond (1929-2021)
3. Algirdas Greimas (1917-1992)
4. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
5. Charles Peirce (1839-1914)
6. Louis Hjelmslev (1899-1965)
7. Semiotics of narrative
8. Espace en devenir
9. insideness / sense of being-inside

فهرست منابع

- پرتوی، پروین (۱۳۹۴)، *پدیدارشناسی مکان*، نام ناشر: متن فرهنگستان هنر، نام شهر: تهران، چاپ سوم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، عنوان مقاله: نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا، در *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان به کوشش فرهاد ساسانی*، نام شهر: تهران، نام ناشر: نشر افکار، ۹۷-۱۱۶.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه - معناشناسی گفتمانی، *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*، شماره ۸، ۳۳-۵۱.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹)، *نشانه‌شناسی مکان*، نام شهر: تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
- رادی، اکبر (۱۴۰۳)، *ملودی شهر بارانی*، نام شهر: تهران: نشر قطره، چاپ دهم.
- رادی، اکبر (۱۴۰۳)، *لبخند باشکوه آقای گیل*، نام شهر: تهران: نشر قطره، چاپ یازدهم.
- خزل، لیلا؛ طهماسبی، فرهاد؛ زیرک، ساره (۱۳۹۹)، نشانه - معناشناسی مکان در داستان زادن زال، *فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۴۸، ۱۴۵-۱۶۹.
- حسین‌پور سرکاریزی، احمد؛ علوی‌مقدم، مهیار؛ فیروزی‌مقدم، محمود (۱۳۹۸)، تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان سمفونی مردگان بر پایه نظریه نشانه - معناشناسی روایی گریماس، *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، شماره ۶، ۵-۸۱.
- جلالی‌پور، بهرام (۱۴۰۲)، تقابل‌های فرهنگی نمادین در نمایشنامه از پشت شیشه‌ها اثر اکبر رادی با تکیه بر آرای ویلیام بی‌من، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۸، شماره ۲، ۶۱-۷۰.