Postdramatic Elements in Mohammad Charmshir's Plays: Applying Lehmann's Framework to *Everything Will Go You Won't* and *Prince of Sorrow*[*]

Abstract

In the last two decades, we can observe a new discourse in Iranian plays which is hard to analyze within dramatic theatre frameworks. New aspects in these plays demonstrate a considerable affinity and alignment with contemporary Western theatrical movements. In order to be able to analyze such plays and study those traits, a comprehensive theoretical framework and a research method is needed. Post-dramatic theatre framework is a contemporary theory which examines the relationship between drama and the late theatrical forms which have emerged from the traditional dramatic forms since 1970. Beside form variations, artistic exposition and linguistic diversities, one common trait amongst all post-dramatic theatres is the blurred connection between theatre and drama. Because "post-dramatic" theatre propounds its propositions in relation with "dramatic theater", texts can also be analyzed within this framework. In his book, *Post-dramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann has offered a complete theoretical framework in regards to western dramatic transition from 1960s onwards. By analyzing significant avant-garde plays of western drama in past decades, Lehmann initially delineates the stylistic traits of post-dramatic theatre before proceeding to its means of realization. Characteristics and traits of this theatrical movement, have influenced Iranian dramatic literature in recent decades, sometimes so heavily that without considering modern theories, it is not possible to arrive at a correct analysis of the play and provide a suitable method for its reading. As an example, two of Mohammad Charmshir's plays: *Prince of Sorrow*, which is a monodrama, and *Everything Will Go, You Won't*, which is a retelling of Shakespeare's *Hamlet*, are analyzed in this research. Considering the discourse of these plays with regards to post-dramatic theatre by tracing its manifestations, offers the possibility of a new reading. The intention and purpose of this research is the ability to analyze and discover post-dramatic manifestations in similar Iranian plays. Initially, post-dramatic theory is introduced briefly, and then the traits and means of realization for this theatrical movement are discussed. The focus is on those traits which has occurred more frequently in Iranian plays. By presenting examples from the case studies, this research shows that the post-dramatic stylistic traits can't be recognized in *Prince of Sorrow*, However, strands of this type of theatre, utilizing "Monology", are evident in it. Monology, based on Lehmann, is retelling of a classical drama by the means of monologue, narrating it from the hero's personal perspective and representing the reflection and effects of dramatic events on the narrator's memory instead of showing or narrating them. This research also shows that, *Everything Will Go, You Won`t* utilizes another post-dramatic manifestation technique; something which Lehmann calls "Cool-Fun". Cool-Fun, is filled with fast, short and sudden moments of references to movies and pop cultures; a train of parodic allusions and jokes put together often in brief, momentary events. Moreover, some important stylistic traits of post-dramatic theatre such as: "Dream Images", "Play with Density of Signs", "Simultaneity" and "Retreat of Synthesis" can be recognized in this play.

Keywords: Everything Will Go You Won't, Hans-Thies Lehmann, monology, postdramatic theatre, Prince of Sorrow

Received: 06 May 2024
Received in revised form: 04 Aug 2024
Accepted: 06 Nov 2024

Mahmood Mohammadi[1] iD
Master in Arts in Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: mohammadi_m@modares.ac.ir

Seyed Mostafa Mokhatabad[2] iD (Corresponding Author)
Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari[3] iD
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.376131.615882

Citation: Mohammadi, Mahmood; Mokhatabad, Seyed Mostafa, & Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz (2025). Postdramatic elements in Mohammad Charmshir's plays: Applying Lehmann's framework to *Everything will go*, *You won't* and *Prince of sorrow* by Mohammad Charmshir: A study within Hans-Thies Lehmann's theoretical framework, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(3), 7-19. (in Persian)

Authors retain the copyright and the full publishing. **Publisher: University of Tehran Press.**

[*]This article is derived from the first author's master thesis, titled: "Postdramatic manifestations in Iranian selected plays in the last two decades" supervised by the second author and advised by the third author at Tarbiat Modarres University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

عناصر پست‌دراماتیک در نمایشنامه‌های چرمشیر: کاربرد رویکرد له‌مان در همه چیز می‌گذرد تو نمی‌گذری و *شاهزاده اندوه* *

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶

محمود محمدی[۱]: کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: Mohammadi_m@modares.ac.ir

سید مصطفی مختاباد امرئی[۲] (نویسنده مسئول): استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir

بهروز محمودی بختیاری[۳]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.376131.615882

چکیده

پژوهش حاضر یک مطالعه کاربردی- توصیفی و تحلیلی است که با اتکا به چارچوب نظری *تئاتر پست‌دراماتیک* هانس تیس له‌مان، به بررسی و تحلیل جلوه‌های این رویکرد در دو نمایشنامه همه‌چیز می‌گذرد، *تو نمی‌گذری* و *شاهزاده اندوه* نوشته محمد چرمشیر می‌پردازد. هدف اصلی این پژوهش، ارائه یک رویکرد نوین برای خوانش و تحلیل نمایشنامه‌های نوگرا در ایران است. *تئاتر پست‌دراماتیک*، برخلاف بسیاری از نظریات متمرکز بر اجرا، امکان تحلیل متن را نیز فراهم می‌کند. له‌مان در کتاب خود، با معرفی ویژگی‌های سبک‌شناختی این تئاتر، اجراهایی را در این حوزه بررسی می‌کند که وجه اشتراک اصلی آن‌ها ضعیف‌شدن ارتباط میان تئاتر و درام است. این تحقیق، شیوه‌های بیانی تئاتر پست‌دراماتیک را که در نمایشنامه‌های مذکور به کار رفته‌اند، شناسایی و تحلیل می‌کند. نتایج نشان می‌دهند که در *شاهزاده اندوه* از «مونولوژی» استفاده شده است که در آن، روایت شخص‌محور به صورت بازتابی از کنش‌های نمایشی در ذهن راوی ارائه می‌شود. همچنین، در نمایشنامه همه‌چیز می‌گذرد، *تو نمی‌گذری*، شیوه غالب بیان، «کول-فان» است که با کنار هم قراردادن ارجاعات، اشارات و شوخی‌های کوتاه و سریع به سینما و موسیقی پاپ، ویژگی‌های این نوع تئاتر را نمایان می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: تئاتر پست‌دراماتیک، *شاهزادهٔ اندوه*، مونولوژی، هانس تیس له‌مان، همه‌چیز می‌گذرد *تو نمی‌گذری*

استناد: محمدی، محمود؛ مختاباد امرئی، سید مصطفی و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۴)، عناصر پست‌دراماتیک در نمایشنامه‌های چرمشیر: کاربرد رویکرد له‌مان در همه چیز می‌گذرد *تو نمی‌گذری* و *شاهزاده اندوه*، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۳)، ۷-۱۹.

نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «جلوه‌های پست‌دراماتیک در نمایشنامه‌های برگزیده دو دهه اخیر ایران» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

مقدمه

تلاش برای پاسخگویی به نیازهای مدرن جامعه امروزی و هم‌چنین هم‌گامی با جنبش‌های پیش‌روی نمایش غرب باعث ایجاد نوعی از گفتمان نمایشی در نمایش‌نامه‌های چند دهه اخیر ایران شده که گاه تحلیل آن‌ها را در سایه چارچوب‌های نظری تئاتر دراماتیک مشکل کرده است. با مطالعه تحولات نمایش روز دنیا، به نظر می‌رسد مشابهت‌هایی بین ساخت نمایشی جدید در ایران و این جنبش‌ها وجود دارد. با این فرض، بدون در نظر گرفتن تئوری‌هایی نوگرا نمی‌توان به درستی عناصر گفتمان‌های جدید نمایشی را تشخیص داد و به بحث در مورد چرایی و چیستی آن‌ها پرداخت. غالب تئوری‌های نوگرای تئاتری مثل تئوری اجرا[۱]، تئوری تئاتر محیطی[۲] و غیره نیز، اگر نگوییم متن را به کل فراموش کرده‌اند آن را به گوشه‌ای رانده‌اند و گرایش بسیار بیشتری به سمت اجرا دارند. برای بررسی متونِ نمایشی جدید ایرانی که مشخصاً خارج از چارچوب‌های دراماتیک کار می‌کنند، احتیاج به نظریه‌ای است که در عین اینکه توانایی بررسی فرم‌های غیردراماتیک را داشته باشد، سنجه‌هایی مشخص و قابل ارزیابی برای بررسی متونِ نمایشی ارائه کند. تئاتر پست‌دراماتیک[۳] نظریه‌ای است که تحولات نوی نمایشی را در سایه ارتباط آن با سنت تئاتری پیشین بررسی می‌کند و به همین دلیل به نظر می‌رسد چارچوبی مناسب برای بررسی این نوع متونِ نمایشیِ جدید ایرانی باشد. به گفته ماروین کارلسون، احتمالاً از زمان تئاتر ابزورد هیچ اصطلاحی در دایره واژگان تئوری نمایش به اندازه واژه تئاتر پست‌دراماتیکِ له‌مان، برای منتقدان و تئوریسن‌های حوزه نمایش جذابیت نداشته است (Carlson, 2015). پیشوند «پست» می‌تواند روابط بسیار مختلف و وسیع با چیزی که پیش‌تر بوده را بیان کند. در ساده‌ترین حالتش، به این مسئله اشاره می‌کند که چیزی پس از چیز دیگری می‌آید، چیزی به پایان رسیده و چیز دیگری آغاز شده است؛ اما «پست» به این هم اشاره می‌کند که چیزی به دنبال چیز دیگر و تحت تأثیر آن می‌آید (فورتیه، ۱۳۹۴/۲۰۰۲، ۱۵۵). پست‌دراماتیک در تقابل و تناسب با فرضیات دراماتیک کار می‌کند و البته آن‌ها را به پیش می‌برد. بدون دراماتیک، پست‌دراماتیکی وجود نخواهد داشت و همین نکته وجه تفارق این نظریه با بسیاری دیگر از نظریات نوگرای تئاتری است. می‌توان گفت نظریه تئاتر پست«دراماتیک» انگاره‌های خود را در نسبت با «دراماتیک» پیش می‌برد و برای بررسی و تحلیل فرم‌های جدید تئاتری به اصل تئاتر وفادار مانده است و نسبت آن با خاستگاه اصلی‌اش را سنجه‌ای برای دسته‌بندی و ارائه چارچوبی مشخص در نظر گرفته است. تئوری تئاتر پست‌دراماتیک به همین دلیل یکی از معدود مطالعاتی است که در آن تمام تمرکز معطوف به اجرا نیست و امکان تحلیل و بررسی متن نیز فراهم شده است. گفتنی است به‌صرف اینکه یک نمایشنامه چند خصلت از ویژگی‌های تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک را ارائه دهد نمی‌توان آن را متنی پست‌دراماتیک دانست. اساساً برچسب‌زدن بر متونِ نمایشی نیز نه هدف این پژوهش بوده است و نه مطلوب آن. با این فرض که تئوری تئاتر پست‌دراماتیک چارچوب نظری مناسبی برای تحلیلِ برخی جلوه‌های نوگرای متونِ نمایشی جدید ایرانی است؛ در این پژوهش بیشتر قصد داریم با معرفی کردن نشانگان و شیوه‌های تحقق تئاتر پست‌دراماتیک، این رگه‌ها و جلوه‌ها را در سایه چارچوبی نوگرا خوانش کنیم. برای نیل به این منظور از دو نمایش‌نامه محمد چرمشیر با نام‌های *همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری* و *شاهزاده اندوه* سود جسته‌ایم. نمایش‌نامه *همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری* مشخصاً خارج از چارچوب‌های دراماتیک عمل می‌کند و نمایش‌نامه *شاهزاده اندوه* نیز بازخوانی یک نمایش‌نامه کلاسیک با استفاده از مونولوگ و به شیوه‌ای روایی است. در هر دوی این نمایش‌نامه‌ها به جلوه‌هایی برمی‌خوریم که خارج از قواعد دراماتیک است و به نظر می‌رسد تحلیل آن‌ها تحتِ چارچوب تئاتر پست‌دراماتیک امکان پژوهش و خوانشی جدید ارائه می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش از لحاظ هدف، پژوهشی کاربردی به حساب آمده و از لحاظ روش، تحقیقی توصیفی‌تحلیلی برپایه مطالعات منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی است. چارچوب نظری این پژوهش آراء و نظرات هانس تیس له‌مان در کتاب *تئاتر پست‌دراماتیک* است. با مشخص کردن نشانگان تئاتر پست‌دراماتیک و ویژگی‌های سبک‌شناسانه آن می‌توان مؤلفه‌هایی قابل ارزیابی برای تحلیل متن در اختیار داشت و از آن‌ها به‌عنوان متغیرهایی برای تحلیل شیوه‌های بروز و نحوهٔ ظهورِ جلوه‌های این‌گونه نمایشی در موارد مطالعاتی ایرانی استفاده کرد. همان‌طور که آمد، هدف یافتن جلوه‌های تئاتر پست‌دراماتیک در نمونه‌های مطالعاتی، ارائه رویکردی پژوهشی برای خوانش جلوه‌های نوگرای تئاتری در نمایشنامه‌هایی با گفتمان مشابه نمونه‌های مطالعاتی موردِ بحث است و پیشینه‌ای در ارائه چنین رویکردی در پژوهش‌های به ثمر رسیده گذشته وجود ندارد و چنین رویکردی برای پژوهشی دقیق‌تر در این موارد ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه‌پژوهش

در سالیان اخیر پژوهش‌هایی با رویکردهای متفاوت در باب تئاتر پست‌دراماتیک به ثمر رسیده‌اند. غلامی‌پرور ماسوله (۱۳۸۸) نقش‌های ارتباطی تئاتر پست‌دراماتیک بر اساس الگوی یاکوبسن را مورد بررسی قرار داده است و به ویژگی‌های زبان‌شناختی این نوع تئاتر و چگونگی کارکرد زبان بر اساس الگوی نقش‌گرایانه یاکوبسن در این گونهٔ نمایشی پرداخته است. رفعتی (۱۳۹۰) با رویکردی اجرایی انگاره کارگردان در تئاتر پست‌دراماتیک را بررسی کرده است و ستاری (۱۳۹۴) از دیدگاه روان‌شناختی و تروماتیک، بازنمایی خشونت در تئاتر پست‌دراماتیک را دستمایه مطالعه قرار داده است. ستاری و سپهران (۱۳۹۵) در پژوهشی دیگر در همین زمینه بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست‌دراماتیک را بررسی کرده‌اند. پورآذر و سخنور (۱۳۹۴) به تحلیل شخصیت‌پردازی در تئاتر پست‌دراماتیک پرداخته‌اند. داستانپور حسین‌آبادی (۱۳۹۵) با بررسی اجراهایی از رابرت ویلسون، تادئوش کانتور و جلال تهرانی شاخص‌های تشکیل‌دهنده اجرا در کارگردانی تئاتر پست‌دراماتیک را بررسی کرده است. در پژوهش‌هایی تازه‌تر رشت‌آبادی (۱۴۰۰) به ظرفیت‌های نمایشی در حکایاتی از *تذکرة‌الاولیا* عطار و *مثنوی‌معنوی* مولوی با رویکردی پست‌دراماتیک پرداخته است. با تمرکز بر آثار رومئو کاستلوچی ابتدا اسماعیل‌بیگی (۱۴۰۱) دراماتورژی بازیگر/اجراگر در تئاتر/ اجرای پست‌دراماتیک را واکاوی کرده است؛ سپس عباس‌پور (۱۴۰۲) با تکیه بر اجراهای همین هنرمند، دراماتورژی آثار دراماتیک و پست‌دراماتیک او را با تکیه بر آرای ژاک لکان بررسی کرده است. شجاعی (۱۴۰۲) در پژوهشی به بررسی تطبیقی نمایش *پایان زمین* و *مسافران ساکن* از فیلیپ

ژانتی با نظریات هانس تیس له‌مان در باب تئاتر پست‌دراماتیک پرداخته است. در نهایت خسروآبادی و سپهران (۱۴۰۲) به دنبال تبیین تعلیق بازنمایی در آثار متأخر ساموئل بکت و تئاتر چشم‌انداز گرترود استاین به‌عنوان پیشینه‌ی منظر تئاتر پست‌دراماتیک به متن نمایشی بوده‌اند.

همان‌گونه که دیده می‌شود پژوهش‌هایی که در زمینه تئاتر پست‌دراماتیک انجام شده است، هم از دید متن نمایشی و هم از منظر اجرایی این‌گونه نمایشی را بررسی کرده‌اند ولی در مواردی که مؤلفه‌های متن نمایشی در مرکز پژوهش‌های تئاتر پست‌دراماتیک قرار گرفته است، به تجلی جلوه‌های این تئاتر نوگرا در ادبیات نمایشی ایران پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

تئاتر پست‌دراماتیک یکی از نوگراترین تحرکات نمایشی است که از اواخر قرن ۲۰ شروع شد و در حال حاضر نیز پیگیری می‌شود. هانس تیس له‌مان[۴] در کتاب *تئاتر پست‌دراماتیک* سیر تحول تئاتر در غرب را از انتهای قرن ۲۰ میلادی مدنظر قرار داده و با تحلیل نمایش‌هایی از این دوره، ویژگی‌های سبک‌شناختی و نشانگان این تئاتر را مشخص کرده است. این نوع نمایش‌ها دامنه وسیعی را شامل می‌شوند و از تکنیک‌های متفاوتی برای ارائه صحنه‌ای استفاده می‌کنند؛ جدای از تنوع در فرم، اشکال هنری و زبانی که در این‌گونه تئاترها دیده می‌شود تمامی آن‌ها در یک نکته مشترک‌اند: ضعیف‌شدن ارتباط بین تئاتر و درام که منجر به فاصله گرفتن آن‌ها از تئاتر سنتی اروپای تا قبل از قرن بیستم می‌شود. تئاتر تا قبل از شروع قرن بیستم در اروپا عموماً تحت سلطه درام و تئوری دراماتیک ارسطو[۵] قرار داشت و بخش اعظم فعالیت‌های تئاتری در اواخر قرن نوزدهم دنباله‌ی منطقی سنت‌های پیشین بود (براکت، ۱۹۶۸/۱۳۹۸، ۱۳). با مطرح‌شدن عناوین و مسائل جدید دنیای مدرن، تئاتر دراماتیک و چارچوب درام برای بررسی و معرفی موقعیت‌های جدید به وجود آمده در اوایل قرن بیستم کافی به نظر نمی‌رسید و به همین دلیل هنرمندان و نویسندگان به دنبال راهکاری برای برون‌رفت از این چالش بودند (سوندی، ۱۹۵۶/۱۳۸۴). در این دوران تئاتر کاملاً تحت سیطره متن و مشخصاً درام قرار دارد. به گفته آرتو «در تئاتر غرب، گفتار کلیت تئاتر را در برمی‌گیرد و خارج از آن هیچ امکانی وجود ندارد، زیرا تئاتر شاخه‌ای از ادبیات محسوب می‌شود و به‌منزله یکی از گونه‌های ادبی زبان ملفوظ است» (آرتو، ۱۹۳۸/۱۳۹۶، ۱۰۵). در نیمه اول قرن بیستم با جنبش‌های نوگرا و بعضاً رادیکالی در تئاتر غرب روبه‌رو می‌شویم که درصدد کاستن از استیلای متن در تئاترند. این تکانه‌های آوانگارد باعث پیدایش نوعی از تئاتر در نیمه دوم قرن بیستم (و مخصوصاً از اواخر دهه ۷۰ میلادی به بعد بیشتر در اروپا و آمریکا) می‌شوند که به‌وضوح قابل تحلیل با سنت معمولی درام نیستند. بعضی از منتقدین رابطه این نمایش‌ها با درام را یا اساساً نادیده گرفته‌اند و یا در بهترین حالت اهمیت زیادی برای این رابطه قائل نبوده‌اند و این نوع تئاتر جدید را پست‌مدرن[۶] یا تجربی معاصر[۷] نامیده‌اند. بررسی و تحلیل تئاتر بدون در نظر گرفتن رابطه آن با درام باعث جدایی آن از ریشه اولیه و در نتیجه نادیده گرفتن بسیاری از تحولاتی است که در ایجاد شیوه‌های نوی تئاتری تأثیرگذار بوده‌اند. البته معدود مطالعاتی نیز به مواجهه با مقولات جدید تئاتری خارج از چارچوب تجربه‌گرایی پرداخته‌اند. مثلاً الینور فوکس[۸] در *مرگ کاراکتر* به واسازی کاراکتر دراماتیک در تئاتر معاصر پرداخته است (Fuchs, 1996)، اما تئوری مشخصی که بر اساس ارتباط بین تئاتر و درام باشد ارائه نشده است و هم‌چنان رابطه گونه‌های نمایشی نو با خاستگاه اصلی تئاتر و پیشینه‌اش، یعنی درام مغفول مانده است. هانس تیس له‌مان در کتاب خود با عنوان *تئاتر پست‌دراماتیک* که چارچوب نظری این پژوهش محسوب می‌شود، به این نیاز ضروری (نحوه ارتباط فرم‌های جدید تئاتری با درام) پاسخ گفته است. له‌مان نیز مانند فوکس و دیگر منتقدانی که این نوع تئاتر را در بستر «پست‌مدرنیسم» بررسی کرده‌اند برای توصیف شرایط و گفتمان مشخص گونه‌های جدید تئاتری، زبان مشخصی را جست‌وجو می‌کند اما اینجست‌وجو را با تحلیل سیستماتیک ارتباط این نوع تئاتر با تئوری درام و تاریخ تئاتر (شامل قرابت‌ها و انحراف‌های آن با آوانگاردهای قدیمی‌تر تئاتر در ابتدای قرن ۲۰) پیش می‌برد و برخلاف فوکس زیبایی‌شناختی تئاتر جدید را به همان میزان که در فضا و زمان و اشکال و بدن‌ها جست‌وجو می‌کند، در متن آن‌ها نیز می‌یابد (Jürs-Munby, 2006). له‌مان با تحلیل نمایش‌های اواخر قرن ۲۰ نشانگان تئاتر پست‌دراماتیک و ویژگی‌های سبک‌شناختی آن را مشخص می‌کند: خودداری از سنتز[۹]، تصاویر رؤیاگون[۱۰]، حس‌آمیزی[۱۱]، پیرامتن–غیرسلسله‌مراتبی[۱۲]، هم‌زمانی[۱۳]، تغییر تراکم نشانه‌ها[۱۴]، انباشتگی[۱۵]، موسیقیایی‌کردن[۱۶]، جسمانیّت[۱۷]، صحنه‌پردازی– دراماتورژی بصری[۱۸] و غیره. برخی از این نشانگان بیشتر در حوزه اجرا قابل ردیابی‌اند (جسمانیّت، دراماتورژی بصری) و از تعدادی نیز ردپایی در موارد مطالعاتی این پژوهش دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد «خودداری از سنتز»، «تصاویر رؤیاگون»، «هم‌زمانی» و «تغییر تراکم نشانه‌ها» خصیصه‌هایی‌اند که در نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش قابل ردیابی‌اند و باعث تحقق شیوه‌های مشخصی در ارائه این‌گونه نمایشی شده‌اند؛ کول–فان[۱۹] در همه‌چیز می‌گذرد *تو نمی‌گذری* و مونولوژی[۲۰] در *شاهزاده اندوه*. به همین دلیل در این قسمت این خصیصه‌ها و شیوه‌های تحقق به اختصار معرفی خواهند شد.

خودداری از سنتز

در تئاترهای دراماتیک معمولاً ابتدا تزی ارائه می‌شود و در حالت پیش‌رونده و بحث‌وجدل دیالکتیک آنتی‌تز که نفی‌کننده تز است بروز می‌کند و در نهایت تنش و تعامل این دو منجر به سنتز می‌شود (نوعی نتیجه‌گیری و اجماع). در شیوه پرداخت دراماتیک این تفکر کمابیش حضور دارد و میل به سنتز، نتیجه‌گیری و اجماع، چیزی است که تقریباً در تمام تئاترهای سنتی دراماتیک دیده می‌شود. بر خلاف تئاتر دراماتیک که اغلب تز به‌صورت واضحی معرفی می‌شود، تئاتر پست‌دراماتیک با کمک نشانه‌شناسی‌اش تزی را از طریق ادراک، به‌صورت ضمنی القا می‌کند (در بعضی موارد) و البته تلاشی برای جدل دیالکتیک و ارائه آنتی‌تز و رسیدن به سنتز صورت نمی‌گیرد (تقریباً در اکثر مواقع). له‌مان (۲۰۰۶) ذکر می‌کند که در تئاتر پست‌دراماتیک سنتز به‌وضوح سرکوب شده است.

تصاویر رؤیاگون

اگر بپذیریم که افراد از طریق تجارب مشترک کم‌وبیش یکسان درک یکسانی از پدیده‌های معلوم و منطقی دارند؛ لزوماً دریافت واحدی از حوادث بدون منطق مشخص و یا رؤیاهایی نامعلوم نخواهند داشت. در نتیجه راهی برای اجتناب از سنتز، ارائه مجموعه‌ای از تخیلات ویژه و ناهمگون است. یکی از ویژگی‌های ضروری رؤیا، سلسله‌مراتبی نبودن تصاویر، واژگان و حرکات است. له‌مان (۲۰۰۶) ذکر می‌کند که تصاویر

رؤیاگون، بیش از آنکه نشان‌دهنده حوادثی باشند که منطقاً ساختارمند شده‌اند، نوعی کلاژ، مونتاژ و تکه‌تکه‌شدن را به معرض اجرا می‌گذارند، صفتی که از سورئالیسم به ارث رسیده است.

هم‌زمانی

معمولاً در تئاتر دراماتیک ارائه اطلاعات به گونه‌ای است که فرصت کافی برای مخاطب برای دریافت و حتی درک کامل آن وجود داشته باشد. این یکی از توقعات مخاطبان تئاتر سنتی است که بتوانند اتفاقات را پشت‌هم دنبال کرده و اطلاعات موجود در آن‌ها را استخراج کنند. چنین نحوه ارائه اطلاعاتی مربوط به فرایند طبیعی درک بشر است. چنان‌که له‌مان اشاره می‌کند، این فرایند عامدانه در تئاتر پست‌دراماتیک نادیده گرفته می‌شود. در تئاتر پست دراماتیک هم‌زمانی نشانه‌ها، فرایندی است مرتبط با سسله‌مراتب‌زدایی (Lehmann, 2006, p. 86). درحالی‌که در تئاتر دراماتیک ارائه نشانه‌ها به‌نوعی «درزمانی» و به گونه‌ای است که در هر لحظه تنها یکی از آن‌ها در مرکز توجه قرار گرفته و برجسته می‌شوند، ظرفیت تئاتر پست‌دراماتیک می‌تواند منجر به ارائه «هم‌زمان» نشانه‌هاشود.

تغییر تراکم نشانه‌ها

به اندازه ارائه‌کردن نشانگان تئاتری که به‌نوعی هنجار در گونهٔ سنتی نمایش تبدیل شده است، تکامل یافتهٔ اصلی است که ارسطو در تقلید حرکت و در تعریف تراژدی به آن اشاره می‌کند: «... تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین ...» (ارسطو، ۱۳۹۶/۱۷۷۵، ۱۲۱). در تئاتر پست‌دراماتیک جدای هم‌زمان ارائه‌شدن بسیاری از نشانه‌ها، تقریباً می‌توان گفت تخطی از این اصل «به اندازه‌بودن نشانگان تئاتری»، خود تبدیل به‌نوعی اصل شده‌است به گونه‌ای که مخاطب با در نظرگرفتن زمان، مکان و یا اهمیت موضوع به‌وضوح نوعی فراوانی بیش‌ازحد و یا تخلیه بیش‌ازحد نشانگان تئاتری را متوجه می‌شود. جالب است که همین بودونبود ساده نشانگان و انتظار عجیبی که در مخاطب ایجاد می‌کند، می‌تواند باعث جلب توجه شود (Lehmann, 2006, p. 89). این شیوه ارائه، به‌نوعی پاسخ تئاتر به دنیای رسانه‌ای جدید است.

سمبولیسم، مونولوژی

کربی[۲۱] (۱۹۹۰) در *تئاتر فرمالیست*، شاه‌ابو[۲۲] را آغازگر شاخه‌ای از تئاتر آوانگارد می‌داند که آن را آنتاگونیستیک[۲۳] نام‌گذاری می‌کند؛ اما شاخه دیگری از نمایش آوانگارد را که هرمتیک[۲۴] می‌نامد، دارای قدمت بیشتری دانسته و به سمبولیست‌ها منسوب می‌کند. زیبایی‌شناسی سمبولیست‌ها نوعی چرخش درونی از استانداردهای تعریف‌شده دنیای بورژوا به سمت دنیایی شخصی و فوق‌العاده است. اجراهای سمبولیستی در تئاترهای کوچک انجام می‌شد. هنر مستقل، ایزوله و در خود کامل بود. تئاتر سمبولیست به دلیل همین خصیصه درون‌گرایی و تمایل به فرم‌های مونولوژی در تئاتر، پله‌ای به‌سوی گونه‌ای از تئاتر پست‌دراماتیک بود که له‌مان آن را «مونولوژی» می‌نامد. از نظر له‌مان «مونولوژی تنها استمرار ساده مونولوگ به صورت متن نیست بلکه استفاده از امکانات آن در ارائه یک نمایش است؛ الگویی بنیادین از تئاتر پست‌دراماتیک که در آن حضور اجراگر نقشی مفهومی و نه صرفاً تصادفی در شکل‌گیری رویداد صحنه‌ای دارد» (Lehmann, 2006, p.128). این الگو اغلب از طریق بازخوانی متون کلاسیک یا روایی از منظر یک شخصیت ـ عمدتاً قهرمان ـ تحقق می‌یابد. در چنین رویکردی روایت، ماهیتی ذهنی، شخصی و غیرخطی پیدا می‌کند و به‌جای بازنمایی حوادث دراماتیک، بر بازتاب احساسی و ذهنی آن‌ها متمرکز می‌شود. مونولوژی با عبور از مرزهای جهان تخیلی اثر و ایجاد ارتباط مستقیم اجراگر با مخاطب، تجربه‌ای پست‌دراماتیک شکل می‌دهد که معنا را نه در پیشبرد خطی پیرنگ، بلکه در کیفیت ارتباط زنده صحنه‌ای و ظرفیت‌های بیانی اجرا مستقر می‌سازد.

سورئالیسم، کول-فان

سورئالیسم با تمرکز بر روی رؤیا، خیال‌پردازی و ناخودآگاه، دنیایی از امکانات جدید را ایجاد می‌کند که هنوز بررسی نشده‌اند. درست است که سورئالیست‌ها در دورهٔ خود تقریباً هیچ تئاتر قابل توجهی تولید نکردند، اما ایده‌های آن‌ها تأثیر زیادی بر تئاتر جدید گذاشت. ادامه افکار سورئالیست‌ها نه‌تنها بر ایجاد تئاتر موقعیت و محیطی سایه افکنده است، بلکه در تکامل شیوه‌هایی از ارائه تئاتر پست‌دراماتیک نیز نقش داشته‌است. در خلال دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، نسل جدید هنرمندان تئاتر به‌صورت سیری‌ناپذیری در جست‌وجوی «واقعی»‌ای بودند که در عین اینکه آن را بتوان از طریق دوری جستن از فرم ایجاد کرد، برای بیان احساسی غمگین و بسیار مضطرب از زندگی نیز کافی باشد. به‌تدریج تئاتر به تقلید و انعکاس رسانه‌های همه‌جا حاضر و تمایل آن‌ها به هیجانات زودگذر پرداخت، اما در همان حال به دنبال شکل دیگری از محتوا بود که در پرتو ظواهر پرهیجان، مالیخولیا، تنهایی و ناامیدی نیز قابل درک باشد. در نهایت به شکلی از تئاتر پست‌دراماتیک می‌رسیم که اغلب منبع الهام خود را در الگوهای سرگرمی تلویزیونی و فیلم می‌یابد و به فیلم‌های مصرفی، شوهای مسابقه‌ای، محصولات تجاری و موسیقی‌های سالنی (صرف‌نظر از کیفیت آن‌ها) و حتی به پیشینه‌ای از ادبیات کلاسیک ارجاع می‌دهد. این فرم‌های تئاتری- که دیگر تقریباً تئاتر نیستند- در عین اینکه پاسخی به شرایط روحی، یاس، طغیان عاطفه، ناامیدی و اشتیاق به شادی مخاطبین اکثراً جوانشان ارزیابی می‌شوند، احتمالاً پاسخی نیز به فقدان چشم‌اندازی روشن از آینده‌اند. این تفکر، اساس و بنیان چیزی است که له مان آن را «کول-فان» می‌نامد: «آزادی در ایجاد و بیان طنز و هجو، نوعی ارائه جمعی بازیگوشانه هجوآلود و رشته‌ای از ارجاعات نقیضی[۲۵] به فرهنگ عامه» (Lehmann, 2006, p. 118).

تحلیل داده‌ها

همان‌طور که گفته شد، به‌نظر می‌رسد اصلی‌ترین جلوه‌ی تئاتر پست‌دراماتیک در *شاهزاده اندوه*، مونولوژی باشد که به شیوه بازخوانی درام کلاسیک اجرا شده است. له‌مان سه مشخصه‌ی قابل ارزیابی را برای این نوع مونولوژی معرفی می‌کند که به‌اختصار در جدول ۱ بیان شده‌اند.

شیوه تحقق تئاتر پست‌دراماتیک در *همه‌چیز می‌گذرد تو نمی‌گذری* نیز چیزی است که له مان آن را «کول-فان» نام‌گذاری می‌کند و مؤلفه‌های آن نیز به اختصار در جدول ۲ مشخص شده‌اند.

بررسی تحقق «مونولوژی» در *شاهزادهٔ اندوه*

ارائه *هملت*[۲۶] شکسپیر[۲۷] به‌صورت مونولوگ، سابقه‌ای طولانی در تاریخ تئاتر دارد. معمولاً تعدد مونولوگ‌ها در هملت، به شخصیت بازتابی

جدول ۱. *مؤلفه‌های قابل ارزیابی در مونولوژی با شیوه بازخوانی درام کلاسیک*

(یافته‌های پژوهش؛ بر اساس نظریات هانس تیس له‌مان در کتاب تئاتر پست‌دراماتیک)

شیوه ارائه تئاتر پست‌دراماتیک	مؤلفه‌ها
مونولوژی	بازخوانی یک نمایش‌نامه کلاسیک با فرم مونولوگ
	روایت کردن از دریچه دید و زاویه شخصیِ قهرمان
	بازتاب خاطرات و تأثیرات حوادث در ذهن راوی به‌جای نشان دادنِ سیرِ حوادث دراماتیک

جدول ۲. *مؤلفه‌های قابل ارزیابی در کول- فان (یافته‌های پژوهش؛ بر اساس نظریات هانس تیس له‌مان در کتاب تئاتر پست‌دراماتیک)*

شیوه ارائه تئاتر پست‌دراماتیک	مؤلفه‌ها
کول-فان	آزادی در ایجاد و بیان طنز و هجو با ارائه جمعی بازیگوشانه هجوآلود و رشته‌ای از ارجاعات نقیضی
	منابع الهام: الگوهای سرگرمی تلویزیونی، فیلم‌های مصرفی، شوهای مسابقه‌ای و محصولات تجاری و موسیقی‌های سالنی و حتی پیشینه‌ای از ادبیات کلاسیک

قهرمان آن مربوط شده است. در سال‌های اخیر، هاینر مولر[۲۸] با قطعه-قطعه‌کردن روایت هملت به مونولوگ‌های متعدد یکی از بهترین نمایش‌نامه‌های تئاتر پست‌دراماتیک را ارائه کرده است (*هملت ماشین*).[۲۹] رابرت ویلسون[۳۰] نیز با بازتعریفِ هملت به‌صورت مونولوگ، نمایشی با نام *هملت: یک مونولوگ*[۳۱] ترتیب داده است که له‌مان آن را نمونه‌ای از یک تئاتر پست‌دراماتیک می‌داند. مونولوگِ ویلسون به‌صورت بازتابی از حوادث در حافظه و خاطرات شخصیِ هملتی که در حال مرگ است، به‌صورت فلش‌بک ارائه می‌شود. یک بازنمایی غنایی-حماسی که جای اتفاقِ دراماتیک را گرفته است. «بازنویسی حوادث کاملاً به شکلی است که مشخص باشد این نمایش راجع به اعمال هملت نیست، راجع به بازتاب‌ها و سؤالاتی است که جامه مونولوگ به تن کرده‌اند» (Lehmann, 2006, p. 126). محمد چرمشیر نیز در *شاهزادهٔ اندوه* با تبدیل کردن قهرمان (هملت) به شخصی از دنیای معاصر و روایت آن از دید این فرد، به‌نوعی در ادامه همین سنت گام برداشته است. برای عینی‌ترشدن بحث تحلیل داده‌ها به ارزیابی مؤلفه‌های مونولوژی از نظر له‌مان (جدول ۱) در نمایش‌نامه *شاهزاده اندوه* و میزان بروز و حدوث آن‌ها خواهیم پرداخت.

بازخوانی یک نمایش‌نامه کلاسیک با فرم مونولوگ

شاهزاده اندوه به‌صورت مونولوگ ارائه می‌شود، مونولوگ نه به معنای محض کلمه، بلکه استفاده از فرم مونولوگ برای بنا نهادن ساختار کلی نمایش. این نمایش روایت مردی است که برای گذراندن تعطیلات آخر هفته به همراه دوستان خود به ماهیگیری می‌رود. تنها کاراکتر نمایش‌نامه همین مرد است. مردی که پشت میزی نشسته و گاه با روایت مستقیم با مخاطب و گاه با استفاده از عروسک‌ها و وسایلی، حوادث نمایش‌نامه را از دریچه ذهنی خود بازگو می‌کند و بازتابِ خاطرات و تأثیرات این حوادث را بر خود نمایان می‌سازد. حوادثی که به‌نوعی یادآور نمایش‌نامه هملت شکسپیر است. همان‌گونه که در بخش مونولوژی ذکر شد، با این تمهید هم ساختار دراماتیک نمایش‌نامه از بین می‌رود و هم با شیوه روایتی متفاوت، معنای متفاوتی ارائه می‌شود که از حوادثِ دراماتیک تهی شده ولی لزوماً خالی از جذابیت تئاتری نیست. در روایتِ مستقیم این نمایشنامه برای هر چه نزدیک‌ترشدن راوی (مرد) به مخاطبِ امروزیَ از چند تمهید استفاده شده است. اول اینکه دنیای نمایش‌نامه به دنیای مخاطب امروز نزدیک شده و حوادث آن انعکاسی از حوادث اصلی نمایشنامه و بازتاب شده در شرایط روزمره مخاطب نمایش است. همان‌گونه که گفته شد راوی مردی است که داستانِ سفر آخر هفته خود را برای گذران تعطیلات بازگو می‌کند. استفاده از وسایل دنیای روزمره امروزی مثل موبایل و اتومبیل و تفریحات دنیای امروزه، باعث می‌شود تا ارتباط مخاطب با راوی این اثر بیشتر باشد. دیگر اینکه نه‌تنها موقعیت‌های دراماتیک شکسپیر با موقعیت‌های آشنا برای مخاطب امروزی جایگزین شده، برای راویِ روایت نیز نوعی زبان خودبازتاب‌دهنده[۳۲] انتخاب شده است. زبانِ روایت دوم‌شخص است و به این شیوه تأکید بیشتری روی یکی‌بودن راوی و مخاطب می‌شود، در شروع نمایش‌نامه‌می‌خوانیم؛

> *مرد (راوی): یه روز آخر هفته‌ست. تو با چند تا از دوست‌هات قرار گذاشته‌ی برین یه جایی بیرونِ شهر. می‌خواین اگه بشه ماهی بگیرین. اگه نه، جایی چادر بزنین و یه روز تموم فقط حال کنین.* (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۹)

در کنار استفاده از این دو ابزار، راوی نیز به شخصی تبدیل شده که با بدنه مخاطب نمایش امروزی قرابت بیشتری داشته باشد و به‌نوعی نمودی عینی از او باشد. او دانشجویی است که برای تحصیل از محل زندگی خود دور شده و از پسِ گذراندن امتحانات پایان‌ترم تحصیلی تعطیلاتی را پیش رو دارد. در قسمتی از نمایشنامه آمده است؛

> *راوی: تو فلسفه می‌خونی، چیزی که می‌دونی به هیچ دردی نمی‌خوره جز اینکه تورو دور نگه داره از خونه‌ت، جایی که دیگه هیچ وقت دلت نمی‌خواد بهش برگردی... حالا فقط به روزِ خوبی که قراره بگذرونی فکر می‌کنی.* (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۱۰)

روایت نمایش‌نامه کلاسیک از دریچه دید و زاویه شخصی قهرمان

راوی نمایش‌نامه چرمشیر به‌نوعی بازتابنده قهرمان نمایشنامهٔ *هملت* است و هم اوست که تمام حوادث، اتفاقات و خاطرات و تأثیرات آن‌ها را روایت می‌کند. البته چرمشیر فقط به روایت از زبان شخص قهرمان بسنده نکرده و محتوای این روایت نیز از زاویه دید و دریچه ذهنی قهرمان ارائه می‌شود. بدین منظور تمامی شخصیت‌های نمایش به غیر از مرد که بازتابنده شخصیت هملت است، با عروسک‌هایی نشان داده شده‌اند که مرد با آن‌ها بازی می‌کند و هرطور که می‌خواهد با آن‌ها رفتار می‌کند. گاهی داستانشان را تعریف می‌کند، گاهی به‌جای آن‌ها حرف می‌زند (حتی در بعضی مواقع با تن صدای آن‌ها) و هر وقت که صلاح بداند آن‌ها را از نمایش خارج می‌کند. اسامی‌ای را نیز به آن‌ها نسبت می‌دهد که بازتابنده شخصیت آن‌ها در ذهنِ مَرد (هملت)اَند. در اینجا با روایت هملت از دریچه ذهنی قهرمان و آن‌چنان‌که در ذهن او نقش بسته و حتی مطلوب او بوده است سروکار داریم. در قسمتی از نمایش‌نامه، مرد با عروسکی که آن را «بوگندو» خطاب می‌کند در حالِ چالش است. به‌جای او حرف می‌زند و وقتی از ادامه حرف‌های او خوشش نمی‌آید، در نقش کسی که قادر به تعیین سرنوشت اوست او را از ادامه نمایش خارج و به گوشه‌ای پرتاب می‌کند. راوی نمایش را آن‌چنان‌که خود می‌پسندد ادامه می‌دهد و از دریچه ذهنی

خود روایت می‌کند.

راوی: [با صدای بوگندو] ببین، من باید همون‌جوری باشم که فکر می‌کنم، این اجبارِ منه چون غیر از این هیچ‌جور نمی‌تونم ثابت کنم که درست فکر می‌کنم، این رو می‌فهمی؟
عروسک بوگندو را در آب روی میز می‌غلتاند
راوی: و تو فکر می‌کنی که می‌فهمی.
عروسک بوگندو را برمی‌دارد و روی عروسک‌ها و وسایلِ دیگر می‌اندازد. باقی‌مانده وسایل را به کناره‌ی میز می‌راند. ماشین را جلو می‌آورد و با دست حرکتش می‌دهد. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۲۳)

چرمشیر افرادِ مختلف نمایش، توانایی‌ها، اهمیت و حتی فضایل و یا رذایل اخلاقی آن‌ها را نیز از زاویه دیدِ راوی ارائه می‌دهد، آن‌طور که در ذهنِ او نقش بسته‌اند و به عبارتِ دیگر در تناسب و تقابل با راوی/قهرمان. مثلاً شخصیت‌هایی که با قهرمان نمایشنامه به مخالفت برمی‌خیزند معمولاً گنگ، زشت، چاق و یا بوگندواند. در این نمایش‌نامه راوی عروسکی را به نام «پدرزن» وارد داستان می‌کند که بازتابندهٔ پولونیوس، پدرِ اوفلیا – معشوقه هملت– است (برگرفته از طرح هملت شکسپیر). این شخصیت تنها عروسکی است که قادر به صحبت کردن نیست و گنگ حرف می‌زند و مرد باید مترجم سخنان او برای مخاطب باشد. این امر می‌تواند نشان‌دهنده بازتابِ شخصیت پولونیوس از دید هملت باشد و یا حتی بازتاب شخصیت پدرزن از دید مرد. درست است که مرد نماینده شخصیت هملت است، اما همان‌طور که گفته شد، ویژگی‌های مختص خود را نیز داراست که این ویژگی‌های ممکن است ارائه‌دهنده شخصیتی باشد که به مخاطب تئاتر نزدیک است. در نمایشنامه می‌خوانیم؛

راوی: عروسک پدرزن را پیش می‌آورد، عروسک پدرزن چیز نامفهومی می‌گوید.

راوی: سلام می‌کنه، حالتون چطوره؟
عروسک پدرزن چیز نامفهومی می‌گوید.
راوی: می‌گه حالش خوبه. ایشون یکی از کسانی بوده که از قتل پدرم خبر داشته و اصلاً موافق بوده. ایشون تقریباً با همه چی موافقه... خب، چه خبر؟
عروسک پدرزن چیز نامفهومی می‌گوید.
راوی: می‌گه خبری نداره. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۲۶)

و تا انتهای حضورِ عروسک پدرزن روی صحنه او تنها چیزِ نامفهمومی می‌گوید که مرد آن را تفسیر می‌کند.

بازتاب خاطرات و تأثیرات حوادث در ذهن راوی/قهرمان

همان‌گونه که گفته شد، در این شیوه روایت به‌جای نشان دادن سیر حوادث دراماتیک نمایش، با روایتی روبه‌رو می‌شویم که به‌نوعی خاطراتی است از بازتاب سیرِ این حوادث در ذهنِ قهرمان/ راوی و از زبانِ او.

چرمشیر نیز در نقاط مختلفی از نمایش، به‌جای شرح و روایت حادثه دراماتیک، تأثیر آن‌ها را و گاهی نیز سؤالاتی را که در ذهنِ قهرمان/ راوی ایجاد کرده است بیان می‌کند. به بیانِ دیگر به بازتابِ این حوادث در ذهنِ شخصیت راوی/قهرمان اهمیت بیشتری می‌دهد تا بیانِ سیرِ حوادث دراماتیک نمایش‌نامه. حتی گاهی اوقات در تشریح اتفاقِ دراماتیک نیز، بازتابِ آن را «آن‌گونه» که در ذهن و خاطراتش نقش بسته است شرح می‌دهد و نه خود حادثه را. برای مثال در همان قسمت از دیالوگِ بین مرد و پدرزن می‌خوانیم:

عروسک پدرزن چیز نامفهومی می‌گوید.
راوی: می‌گه سم می‌ریزیم تو گوشش... این یه دفعه استفاده شده.
عروسک پدرزن چیز نامفهومی می‌گوید.
راوی: بندازیش زیر ماشین؟... خیلی موافق نیستم.
عروسک پدرزن بی‌وقفه چیزهای نامفهومی می‌گوید.
راوی: صبر کن، صبر کن. من هیچ‌کدوم از این مدل‌های کشتن که تو می‌گی رو دوست ندارم. کهنه‌ست، یه خشکی و خشونتی توشه، می‌دونی، به نظرِ من تو کشتن باید دنبالِ یه جور خلاقیت و تازگی گشت، یه جوری که وقتی انجام شد همه بگن: آهان تا حالا این جورش رو ندیده بودیم. می‌خوام بگم باید جوری کشت که قبل از هر چی یه کار هنری بشه. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۲۷)

چرمشیر تنها به بیان خاطره‌ای که این حوادث در ذهن راوی ایجاد کرده بسنده نمی‌کند و برای نشان‌دادن تأثیر حوادث دراماتیک روی ذهنیت شخص راوی، در بعضی قسمت‌ها تأثیرات روحی آن‌ها را نیز نشان می‌دهد. در بخشی از نمایشنامه راوی خرده کاغذهایی را به شکل برف درآورده روی سر عروسک زن (افلیا، معشوقه هملت) می‌ریزد، (استعاره‌ای از فراموشی عشق و پاکی معشوقه و غرق‌شدن او در نمایش‌نامه اصلی) می‌خوانیم؛

راوی: پشت اون پرده سفید تو وایسادی با برفی که آروم‌آروم روت می‌شینه، می‌پوشوندت و تو اون زیر صدای شکستن بلورهای یخ رو می‌شنوی و منجمدشدن دوباره بلورهای شکسته رو. انگار که تو یه رودخونه خوابیدی و صدای همه دنیا رو از دوردورها می‌شنوی. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۲۰)

بیان آرزوها و امیال شخص راوی/قهرمان نیز یکی دیگر از شیوه‌هایی است که در این نمایشنامه برای تأکید بیشتر بر ردپای ذهنی کنش‌های دراماتیک استفاده شده است. چرمشیر تأثیری که از مرگ پدر در ذهن راوی نقش بسته است را این‌طور بیان می‌کند؛

راوی: فکر می‌کنی اگه برگشتن یعنی به عقب‌رفتن، شاید این‌جوری به‌جایی برسی که اون‌جا پدرت هنوز زنده‌ست و تو بچه‌ای هستی که هنوز هیچی از دنیا نمی‌دونه. کاش همین‌طور بود. کاش می‌شد ماشین رو سروته کرد، به عقب برگشت. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۲۴)

ارائه معنایی متفاوت در *شاهزاده اندوه*

استفاده‌از تمهیداتی که گفته‌شد و هم‌چنین تغییر جملات و شخصیت‌ها، معنایِ تازه‌ای به اثر بخشیده است. معنایی که لزوماً همان برداشتی که از نمایش‌نامه شکسپیر می‌شود نیست؛ معنایی است که شخصِ راوی آن را استنباط کرده و اکنون ارائه می‌دهد. در جریان متن جملاتِ مختلف هملت از مراحل مختلف درام جمع‌آوری شده و یکدیگر را در لوایِ نوری جدید روشن می‌کنند. مثلاً در بخشی از نمایش‌نامه راوی در انتظار دوستان خود برای آغاز سفر تفریحی، زیر تابلویی تبلیغاتی ایستاده است؛

راوی: و داری نگاه می‌کنی به نوشته‌هاش تا وقت بگذره. خیره موندی به اون نوشته‌ها. داری چیز عجیبی رو می‌خونی که رو اون تابلو نوشته: "بودن یا نبودن". (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۱۰)

پایانِ این نمایشنامه نیز همان پایانِ نمایش‌نامه شکسپیر نیست و قبل از اینکه مرد، عمو را به قتل برساند و خود نیز کشته شود (طبق نمایش‌نامه هملت شکسپیر)، پس از زخم‌زدن به عروسکِ عمو با یک چاقو، طی

یک مکالمه تلفنی مشخص می‌شود که تمامی این حوادث آنچه که در ذهن راوی می گذرد بوده است و روایتِ تأثیر حوادث در ذهن اوست و نه آنچه که به وقوع پیوسته:

تلفن همراه را از جیبش بیرون می‌آورد و شماره‌ای می‌گیرد.
راوی: الو عمو جان شمایین... آره رسیدم، پیش مامانم... هیچی، دوتایی وایسادیم زیر بارون... نه مراقبم، نمی‌دارم سرما بخوره... آره بهم گفت... نه، من چه مخالفتی دارم که بکنم... تصمیمیه که شما و مامان با هم گرفته‌ین... اگه رضایت من خیال شما رو راحت می‌کنه، آره راضی‌ام... (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۳۰)

معمولاً در یک نمایش دراماتیک با دو جهان کاملاً مجزا سروکار داریم. یکی جهان بسته داستانی که روی صحنه ارائه می‌شود و دیگری جهانِ واقعی مخاطب و معمولاً این دو دنیا مرزهای کاملاً مشخصی دارند و یکدیگر را نیز به رسمیت می‌شناسند. در بعضی مواقع در تئاتر پست‌دراماتیک آگاهانه این مرزها جابه‌جا می‌شود و فنونی به کار می‌رود تا نتوان به دقت این دو دنیا را از هم باز شناخت. این تدابیر گاه تنها مربوط به شیوه اجرایی‌اند و گاه در متن نیز جلوه‌گر می‌شوند. چرمشیر در این متن با استفاده از تمهیدی باعث می‌شود که در لحظات انتهایی نمایش کمی تشخیص این مرزها مشکل شود و با این زمینه‌چینی معنایِ استنباطیِ تازه‌ی خود را تقویت می‌کند. در نمایش‌نامه *هملت*، شخصیت هملت برای اطمینان از گناه‌کاربودن عموی خود نمایشی از نحوه کشته‌شدن پدرش و نشان دادن تزویر عمویش ترتیب می‌دهد و پس از اجرای آن و اطمینان هملت از گناهِ عموی خود، نمایش‌نامه به سمتِ نتیجه‌گیری و پایان (انتقام هملت، کشتن عمو و کشته‌شدن خودش) پیش می‌رود. در مونولوگِ چرمشیر نیز راوی نمایشی را با نام *شیطان و مرد* ترتیب می‌دهد. تفاوت اینجاست که این نمایش گویا گناهِ عمو را حتمی قلمداد می‌کند و به یکی‌شدن عمو و شیطان می‌پردازد. در پایانِ نمایشِ *شیطان و مرد* تقریباً و با فاصله‌ای اندک نمایش‌نامه *شاهزاده‌اندوه* نیز به پایان می‌رسد، انگار مخاطبِ نمایش *شیطان و مرد* (که راوی آن را برای شخصیت خیالی عمو ترتیب داده بود) تبدیل به همان مخاطب درونِ سالن نمایش شده است و دنیای بسته داستانی کمی وارد قلمرو دنیای حقیقیِ مخاطب می‌شود. در این قسمت راوی با این جملات تماشاچی را مستقیماً خطاب قرار می‌دهد:

خانم‌ها، آقایان، سروران ارجمند، از این نمایش نتیجه می‌گیریم گاه شیطان نه با هیبت خود که با شمایلی مقدس بر ما ظهور می‌کند. اینک ببینیم کدام کرده‌ی ما و کدام گفتار ما آن بوده که شیطان از ما خواسته است. (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۳۲)

پس‌ازاین خطاب مستقیم، با چند دیالوگ کوتاهِ دیگر بین عروسک عمو و راوی، مونولوگِ چرمشیر نیز قبل از نتیجه‌گیری نهایی به پایان می‌رسد. این تدبیر نیز به‌نوعی فرصتی دوباره برای مخاطب/راوی است تا پایانی متفاوت نقش زند. نمایش با نشان دادن صورتِ عروسک عمو که آینه‌ای است که هر کس می‌تواند خود را در او ببیند به پایان می‌رسد که هم می‌تواند نشانه‌ای از نزدیکیِ تک‌تک مخاطبان، نه‌فقط به مرد/راوی که به عروسکِ عمو باشد. البته این طراحی روایت برای رسیدن به نتیجه و معنایی مشخص، هرچند که متفاوت از نمایش اصلی است اما به‌نوعی در مخالفت با یکی از اصلی‌ترین نشانگان تئاتر پست‌دراماتیک یعنی «خودداری از سنتز» است. به همین دلیل است که نتیجه‌گیریِ چرمشیر در پایان نمایش برخلافِ رسمِ معمول تئاتر پست‌دراماتیک به نظر می‌رسد و از لحاظِ محتوایی می‌تواند هشداری باشد به مخاطبان، چراکه در نمایشنامه شکسپیر، کلادیوس، عموی هملت، نمادِ نوعی حرص و شهوتِ بی‌پایان است.

عروسک عمو را متوقف می‌کند.
چرا صورتت رو پوشونده‌ی؟
عروسکِ عمو را به‌سوی خودش می‌آورد. دست می‌بَرَد تا پوشش صورت عمو را پس بزند. لحظه‌ای می‌ماند.
عاقبت پوشش صورت را کنار می‌زند، لبخندی به چهره می‌آورد.
و با خودت فکر می‌کنی که باید زودتر این رو می‌فهمیدی.
عروسکِ عمو را جوری می‌گذارد که چهره‌اش قابلِ دیدن باشد. صورتِ عروسکِ عمو، آینه‌ای‌ست که هرکسی می‌تواند خود را در او ببیند.» (چرمشیر، ۱۳۹۹، ۳۳)

همان‌گونه که نشان داده شد، تقریباً تمامی مؤلفه‌های «مونولوژی» را می‌توان در این نمایش‌نامه یافت ولی اصولاً حوادثِ روایی آن به گونه‌ای نظم یافته‌اند که می‌توان نمایش‌نامه را تحتِ چارچوب‌های تئاتر دراماتیک نیز بررسی کرد. به غیر از «خودداری از سنتز»، ظاهراً دیگر نشانگان تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک را نیز نمی‌توان در این نمایش جست اما می‌توان از این چارچوب همان‌گونه که در این بخش استفاده شد، برای تحلیل جلوه‌ها و رگه‌هایی از تئاتر پست‌دراماتیک در این متن استفاده کرد.

بررسی تحقق «کول-فان» در *همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری*

نمایش‌نامه *همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری* متن دیگری از محمد چرمشیر است که به‌صورت روایت به مخاطب ارائه می‌شود. به نظر می‌رسد استفاده از مؤلفه‌های کول-فان (جدول ۲) باعث شده تا این نمایشنامه برخی از نشانگان تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک را ارائه دهد، نشانه‌هایی مثل : «خودداری از سنتز و نتیجه‌گیری»، «هم‌زمانی و تغییر تراکم نشانه‌ها» و «تصاویر رؤیاگون». در تحلیل داده‌های مربوط به این نمایشنامه، با ارائه شواهدی از متن به دنبال ارزیابی مؤلفه‌های کول-فان و نشانگانی از تئاتر پست‌دراماتیک که ذکر شد خواهیم بود. در این نمایشنامه راوی مردی است که با عینک بزرگی روی چشم و در دست داشتن عصای مخصوص نابینایان روی یک صندلی نشسته و روایتی را به مخاطب ارائه می‌دهد، روایتی که با استفاده از رشته‌ای بلند از ارجاعات نقیضی نقل می‌شود.

آزادی در بیان، رهایی از نتیجه‌گیری

در نمایش‌نامه *همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری* با روایتی سروکار داریم که آزادانه ارجاعاتی بعضاً متناقض را بدون تلاشی برای ایجاد معنی در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. ارجاعاتی که منابع الهام آن‌ها در جدول ۳ آمده‌اند. همان‌گونه که دیده می‌شود، بیشتر منابعِ این ارجاعات فیلم‌های مصرفی، خواننده‌ها (اعم از کاباره‌ای یا موسیقیِ متعالی‌تر مثل عهدیه و پاواروتی)، شوهای تلویزیونی، بازیگران، هنرمندان و شخصیت‌های سیاسی است. جدا از اینکه تقریباً منابعِ این ارجاعات همان‌هایی است که لِه‌مان در کول-فان به آن اشاره می‌کند، نکته مشترکی بین آن‌ها وجود دارد: آشنایی مخاطب ایرانی با این ارجاعات. نمایشنامه به‌وضوح با معرفی این شخصیت‌ها که مخاطب عامه با تعداد بسیاری از آن‌ها آشنایی دارد و روایت حوادثی با این شخصیت‌ها، قصد تحریک حواس و خاطرات مخاطب و منحرف کردن

آن به سمت این تصاویر آشنا را دارد.

جدول ۳. *منابع الهام ارجاعات نقیضی در همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری (یافته‌های پژوهش)*

شخصیت یا واقعه‌ای که به آن ارجاع شده است	منابع الهام ارجاعات نقیضی
ویلیام بلیک، هنرل لانگ‌لو، لورکا	شخصیت‌هایی از ادبیات کلاسیک (شاعر، نویسنده)
تزار نیکلای دوم، دختران، پسر و همسرش	شخصیت‌های سیاسی خارجی، واپسین تزار روسیه و خانواده‌اش
دکتر مصدق، ناصرالدین‌شاه	شخصیت‌های سیاسی ایرانی، نخست‌وزیر و شاه
محمد بیجه	متجاوز و قاتل سریالی، متهم به قتل و تجاوز به ۳۷ کودک
سوزان روشن، شهناز تهرانی	بازیگران فیلم‌های عامه‌پسند و خوانندگان کاباره‌ای
عهدیه، معین، ابی	خوانندگان موسیقی پاپ، مورد اقبال فرهنگ عامه
برادران آب منگل	شخصیت‌های منفی در فیلم قیصر، ساخته مسعود کیمایی
آرنولد	شخصیت قهرمان در فیلم‌های ترمیناتور
برانکو ایوانکوویچ	مربی فوتبال شناخته‌شده در ایران
الیزابت تایلور، لئوناردو دی‌کاپریو، نیکلاس کیج	بازیگران فیلم‌های هالیوودی
وودی آلن، دیوید ممت، پل آستر، اتان کوئن	نمایشنامه‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌سازان مطرح جهان
غریزه اصلی، هری پاتر	فیلم‌های هالیوودی
برنامه ۹۰	برنامه تلویزیونی مختص فوتبال و مورد اقبال عموم مردم

حتی با هماهنگ کردن ارجاعات با کارکرد شخصیت در متن اصلی ارجاع شده، این پرتاب‌شدن و حرکت ناگهانی به سمت متون دیگر، با قدرت بیشتری اتفاق می‌افتد. مثلاً «آرنولد» در فیلم‌های ترمیناتور شخصیتی است نابودگر که بعضاً بی‌دلیل از قدرت بیش‌ازحد استفاده می‌کند. در نمایش‌نامه مورد مطالعه نیز آرنولد شخصیتی است که فقط در زمان‌هایی وارد سیر حوادث شده و بی‌دلیل به سایرین حمله می‌کند:

راوی: آقام چرخ می‌زنه با موتور وسپاش و یه خط ترمز می‌ندازه جلوی پای مادرم. "آرنولد" بهش می‌گه: "ای‌ول"، اما چون نمی‌خواد کم بیاره یه بازوکا می‌زنه به شهرام شب‌پره. (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۸)

و یا در قسمت دیگری از نمایش‌نامه می‌خوانیم:

راوی: آقام که سر شمع‌های موتور وسپا رو باز کرده، به مادرم نگاه می‌کنه و می‌ندازه هوا و می‌گیره، باز می‌ندازه هوا و می‌گیره. آفتاب مهتاب می‌زنه. نیم‌چرخ وارو می‌زنه. "آرنولد" می‌گه: "ای‌ول" برای این که کم نیاره، یه موشک بالستیک می‌زنه به شهرام شب‌پره. جنگ سوم جهانی شروع می‌شه. (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۱۲)

نمایشنامه با این ارجاعات آشنا، دائماً در حال مختل کردن فرآیند دریافت مخاطب است و او را بین خاطرات و زمان گذشته و حال مدام معلق نگاه می‌دارد. در زیر، ارجاعی وجود دارد به یکی از برنامه‌های پرمخاطب تلویزیون و این امکانی است برای قراردادن مخاطب در خاطره‌ای که از آن برنامه در ذهن دارد:

راوی: یکی می‌گه چرا نمی‌ری بنزین آزاد بزنی؟ آقام می‌گه می‌خواستم ببینم فضولم کیه؟ یارو بهش برمی‌خوره، با آقام دست به یقه می‌شه، آقام یه مشت می‌زنه. یارو یه مشت می‌زنه. یکی می‌گه خطا بود. یکی می‌گه اگه باشه برنامه نود نشون می‌ده. (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۲۱)

چنین تمهیدی باعث می‌شود که با انحراف رشته افکار با سرعتی بالا، بدون آنکه در ذهن جست‌وجوگر مخاطب توقعی برای سنتز و هم‌گذاری نهایی ایجاد شود، از آن خودداری کرد. ذهن انسان طوری شکل گرفته که به‌طور ناخودآگاه در جست‌وجوی دال‌ها و مدلول‌ها و یافتن ارتباطی منطقی بین این دو است. وقتی عامدانه این فرایند مختل می‌شود، مخاطب در تلاش برای معنی‌بخشیدن به این حوادث و یافتن ارتباطات، در پروسه ایجاد معنی به‌صورت فعالانه شرکت خواهد کرد. این تئاتر رشته‌ای از اشارات، ارجاعات و شوخی‌های مربوط به این ارجاعات، موتیف‌های سینما و موسیقی پاپ را به‌صورت تکه‌های کوتاه و سریع و غالباً دقیقه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد. آن‌قدر سریع که در بعضی موارد عملاً امکان دنبال کردن تمامی حوادث وجود ندارد. حوادثی تکه‌تکه که ممکن است هرکدام به متنی خاص ارجاع داشته باشند و این پرتاب‌شدن‌های مخاطب بین این تکه‌ها عامدانه و به‌منظور جلب‌کردن تمرکز مخاطب روی نحوه روایت و نه تکه‌های حوادث رخ می‌دهد. تکه‌هایی که به طرز کنایه‌آمیزی از هم فاصله دارند، طعنه‌آمیزند، در مواردی بدبینانه‌اند و با لحنی سرد و واقعی ارائه می‌شوند.

ارجاعات نقیضی هجو آلود

نقیضه ارجاعی است به یک اثر هنری که به‌صورت طنز و یا هجو بیان می‌شود. هجو گاهی توهین‌آمیز و بیشتر بیانی گزنده دارد. نقیضه نیز یکی از اشکال بینامتنیت است که ژنت به تفصیل در مورد آن صحبت کرده است (Genette, 1997). چرمشیر در این متن با بیانی گزنده و گاه دردناک، ارجاعات کوتاهی را روایت می‌کند که گاه این ارجاعات پاسخی به شرایط زجرآور حادثه مربوطه‌اند. آلکسی در واقعیت پسر تزار نیکلای دوم بوده است که در سن ۱۳ سالگی به همراه خانواده‌اش اعدام شدند. محمد بیجه نیز قاتل و متجاوزی بود که به پسران نوجوان تجاوز کرده و آن‌ها را به قتل می‌رساند و در سال ۱۳۸۳ در پاکدشت ورامین اعدام شد، نمایش‌نامه ارجاع تلخ به این حادثه را به‌صورت یک نقیضه ارائه کرده است؛

راوی: محمد بیجه آلکسی رو می‌بره پشت شمشادها. صدای پاپ بندیکت شانزدهم میاد که می‌گه: وکیلم بنده؟ (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۹)

«در این گونه نمایشی حتی سخیف‌ترین شوخی واضح نیز به جدیت غیرقابل‌تحمل و غیر صادقانه نوشتار رسمی عمومی ترجیح داده می‌شود» (Lehmann, 2006, p. 119). این شوخی‌ها حتی ممکن است شامل کلیشه‌های دم‌دستی زندگی روزمره باشند، در قسمتی از نمایش‌نامه می‌خوانیم:

راوی: سوزان روشن می‌زنه به گریه. می‌ره رو میز دوباره می‌رقصه. آرنولد می‌گه چیه؟ چرا گریه می‌کنی خواهر؟ برادرهای آب‌منگل می‌گن: نمالی به خاور. (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۱۱)

همان‌گونه که دیده می‌شود، اساساً اتفاق دراماتیکی در این حوادث

رخ نمی‌دهد و قالب اصلی برای ارائه آن‌ها استفاده از نقیضه است. در این گونهٔ تئاتری به سختی عملی دراماتیک یافت می‌شود و بیشتر تقلیدِ هجوآلود صحنه‌ها و حوادث رمان‌های جنایی، سریال‌های تلویزیونی و یا فیلم است. حتی وقتی کنشی صورت می‌گیرد بدین منظور است که نشان دهد هیچ جذابیتی در آن نیست. تئاتر مختل‌شدن فرایند تجربه و دریافت و متلاشی‌شدن روابط را با بازآفرینی تکانه‌ها و لحظات زودگذر تحت سلطه دنیای رسانه‌زده بازتاب می‌دهد. در این بین تمایلی نیز به نقیضه که تقریباً در تئاتر ابزورد کاملاً مشهود بود وجود دارد. لهمان نیز دقیقاً به این شیوه استفاده از نقیضه اشاره می‌کند: «جذابیت تئاتری در مخاطبان از طریق یادآوری متن‌ها، تصاویر و صداهای آشنا ایجاد می‌شود و تناسب نقیضه با ایجاد خنده تائید می‌شود. کاباره و کمدی در این شکل از تعامل درست مانند کول–فان عمل می‌کنند» (Lehman, 2006, p. 119).

تصاویر رؤیاگون

روایت هجوآلود نمایش‌نامه باعث ایجاد رشته‌ای نامتجانس از حوادث شده است. در عینِ پراکندگی قطعاتِ این رشته نامتجانس، داستانی نیز پیگیری می‌شود. داستانی که هیچ منطقِ مشخصی را دنبال نمی‌کند. راوی خود را سوار بر اسبی معرفی می‌کند که با گذراندن حوادث کاملاً بی‌ارتباط با هم به «چومیاتی آسه کا سیزده اف»، هافبک نفوذی چپ‌پای تیم فوتبال بانوان مریخ (با هشت‌جفت دست و رنگ سبز متالیک) برمی‌خورد و عاشق او می‌شود و اسبش را کور می‌کند و به نتیجه‌ای کاملاً بی‌ارتباط با این حوادث نیز می‌رسد. در انتهای نمایشنامه می‌خوانیم؛

راوی: همه این چیزها چرا اتفاق افتاده‌ن؟ این اتفاق‌ها می‌خواستن چه چیزی رو به گوش من برسونن که تا حالا نشنیده‌م؟ همین وقت بود که فهمیدم. صدا رو شنیدم. ساده بود. چطور تا حالا نفهمیده بودم؟... همه‌چیز تو قصه‌ای بود که «چومیاتی» تعریف کرده بود. همون چیزی که به خاطرش انقد گریه کرد تا آب شد. شهرام قصه چومیاتی از همه می‌پرسید: What is your name؟ اسم شما چیه؟ تا حالا فکر نکرده بودم که معنی دیگه این جمله می‌تونه این باشه که می‌آید با هم آشنا بشیم؟ (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۲۴)

چنین منطق باژگونی را تنها می‌شود در خواب و تصاویر رؤیا جست، گویی مخاطب این نمایش‌نامه با رؤیایی روبه‌روست و هر آن منتظر است که راوی به خواب‌بودن آن اشاره کند. تأثیری که این تصاویر و خواب‌ها ممکن است بر هرکدام از مخاطبین بگذارد می‌تواند متفاوت باشد و در منطق مشخصِ خودآگاه و اشتراکات جمعی نگنجد. ممکن است چندین نفر خوابی یکسان ببینند، ولی لزوماً معنایی یکسان برای آن‌ها ایجاد نشود. حتی ممکن است نشانه‌ها تعبیر معمولشان را نداشته باشند و معانی بعضاً متفاوتی ارائه دهند. چنین تدبیری نیز به خودداری از رسیدن به یک نتیجه کلی می‌انجامد. «تصاویر رؤیاگون» نیز همان‌گونه که شرح داده شد یکی از خصوصیات تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک است.

هم‌زمانی و تغییر تراکم نشانه‌ها

گفته شد که تخطی از اصل «به اندازه‌بودن نشانگان تئاتری»، خود تبدیل به‌نوعی اصل در تئاتر پست‌دراماتیک شده است و همچنین «هم‌زمانی» در ارائه اطلاعات یکی از خصوصیات تئاتر پست‌دراماتیک است. در همه‌چیز می‌گذرد، *تو نمی‌گذری* چرمشیر به‌جای استفاده از عنصر میمسیس و نمایش حوادث، از عنصر دیاجسیس و روایت آن‌ها استفاده کرده است (به‌صورت نقیضه). نمایش‌نامه با استفاده از این تکنیک هم به دو اصل گفته‌شده تئاتر پست‌دراماتیک نزدیک‌تر شده است و هم امکان روایت حوادثی را در اختیار قرار می‌دهد که عملاً هیچ‌گونه تناسبی با اجرای تئاتری ندارند و ارائه آن‌ها به‌صورت صحنه‌ای غیرممکن است. مثلاً در قسمتی از نمایش‌نامه می‌خوانیم:

راوی: ... مادرم این‌ها رو می‌گه. از غار بیرون می‌ره، می‌ره وثیقه می‌ذاره. خواهرم رو از زندان بیرون میاره. می‌ره وسط دایناسورها. خودش رو منفجر می‌کنه. همه چی اسلوموشن می‌شه. دایناسورها می‌رن هوا. مادرم می‌ره هوا. خواهرم رو هوا دامنشو می‌گیره جاییش معلوم نباشه. خون می‌پاشه. خواهرم می‌پاشه. گل می‌پاشه. نقل می‌پاشه. مادرم پودر می‌شه. دایناسورها پودر می‌شن... (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۱۶)

در اینجا تئاتر، بر طبق نظر ارسطو، مقیاس متناسبی[۳۳] از عمل ارائه نمی‌دهد؛ نمی‌توان آن را آنی دریافت کرد، به‌سادگی قابل تحلیل و بررسی نیست و در نتیجه تئاتری است که دنیا را برای ما مدیریت‌شدنی نمی‌کند. یورس‌مونبی دلیل این «غیرقابل تحلیل و بررسی‌بودن» را در دنیای واقعی اکنونِ ما می‌یابد: «به این دلیل که دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، نسبت به هر زمانِ دیگر، کمتر مدیریت‌شدنی و قابل بررسی است» (Jürs-Munby, 2006, p.11).

در انتهای نمایش‌نامه و خروج مرد نابینا /راوی از صحنه، شاهدیم که او با «تزار نیکلای دوم» مکالمه می‌کند که هم می‌تواند نشان‌دهنده نوعی بیماری روانیِ راوی مثل اسکیزوفرنی باشد و توجیهی برای این روایت و هم اشاره‌ای سیاسی به شیوه کشته‌شدن تزار روسیه و خانواده‌اش و راهی برای نجات آن‌ها و اشارات سیاسی مربوط به آن که البته ارتباطی با شیوه روایت نقیضی نمایش‌نامه ندارد و نمی‌توان آن را نوعی سنتز و نتیجه‌گیری مربوط به حوادث ارائه شده دانست.

مرد از جای برمی‌خیزد. با عصای خود راه را می‌جوید و قدم برمی‌دارد. یک لحظه بر جای می‌ماند.
راه از این طرفه بچه‌ها. از این طرف جنابِ "تزار نیکلای دوم". لطفا خانواده رو از این راه بیارین. تاریکی. (چرمشیر، ۱۳۸۹، ۲۲)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با هدفِ توانایی تحلیل جلوه‌های نوگرای متونِ نمایشی متأخر ایرانی و با این فرض که چارچوب تئاتر پست‌دراماتیک در سایه امکانات و قابلیت‌هایی که برای تحلیل متونِ نمایشی فراهم می‌کند چارچوب مناسبی برای تحلیل بعضی از این جلوه‌های نوگراست، ابتدا این نظریه تئاتری را معرفی کرده و سپس با شناخت شیوه‌های تحقّق آن به بررسی نمایشنامه‌های *همه‌چیز می‌گذرد تو نمی‌گذری* و *شاهزاده اندوه* از محمد چرمشیر به‌عنوان نمونه‌ای از گفتمان نوگرای نمایشی در ایران پرداختیم. به‌طور خلاصه تئاتر پست‌دراماتیک را می‌توان گونه‌ای از نمایش دانست که در آن ارتباط بین درام و تئاتر ضعیف شده و عامدانه از ارائه کل و نتیجه‌ای واحد خودداری می‌شود. برای عینی‌ترشدن بحث، مؤلفه‌ها و نشانگانی از تئاتر پست‌دراماتیک که به نظر می‌رسید در نمونه‌های مطالعاتی تأثیر بیشتری داشته باشد را در جداولی با مؤلفه‌هایی قابل ارزیابی ارائه کردیم. سپس در قسمت تحلیل داده با ارائه مثال‌هایی

از موارد مطالعاتی پژوهش به بررسی این مؤلفه‌ها پرداختیم. دیدیم که مشخصه قالبِ ارائه پست‌دراماتیک در نمایش‌نامه همه‌چیز می‌گذرد تو نمی‌گذری تکنیکی است که له‌مان از آن به‌عنوان «کول–فان» یاد می‌کند. در این نمایش‌نامه به روایتی برمی‌خوریم که با استفاده از بینامتنیت و نقیضه، رشته‌ای هجوآلود از ارجاعات فیلم، سینما، رمان و ادبیات فرهنگ عامه را ارائه می‌دهد. رشته‌ای که در عین نامتجانس‌بودن سعی در ارائه داستانی دارد که منطق آن به‌نوعی باژگونه و مرتبط با رؤیاست. نشان دادیم که ۴ نشانه از نشانگان تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک در این نمایش‌نامه قابل تشخیص است. در این نمایش‌نامه، برخلاف تئاتر دراماتیک، با منطق باژگونه رؤیا روبه‌روییم و نامتجانس و بی‌ارتباط‌بودن رشته ارجاعات نقیضی به داستانِ راوی باعث ایجاد «تصاویر رؤیاگون» شده است. با اتفاقاتی در مقیاس متناسب روبه‌رو نیستیم و «هم‌زمانی» در ارائه اطلاعات و «تراکم بیش‌ازحد نشانه‌ها» در آن قابل تشخیص است. همچنین نشان دادیم که این نمایش‌نامه با پرتابِ ناخودآگاه مخاطب در رشته‌ای از ارجاعات آشنا، باعث «خودداری از سنتز» می‌شود و دریافت مخاطب را به‌جای داستان، معطوف به اتفاق تئاتری کرده و تئاتر را به‌جای محصول به فرایند تبدیل کرده است و می‌توان از چارچوب تئاتر پست‌دراماتیک برای خوانش دقیق‌تر آن استفاده کرد. همچنین با ارائه شواهدی از نمایش‌نامه *شاهزادهٔ اندوه* دیدیم که می‌توان جلوه‌ها و رگه‌هایی از تئاتر پست‌دراماتیک را در آن تشخیص داد و مؤلفه‌هایی را که له‌مان برای «مونولوژی» ذکر می‌کند در آن وجود دارد. «مونولوژی» که له‌مان آن را یکی از شیوه‌های تحقق تئاتر پست‌دراماتیک می‌داند بازخوانی یک نمایش‌نامه کلاسیک به فرم مونولوگ، روایت سیرِ حوادث دراماتیک از دریچه ذهنی راوی/قهرمان و تأکید بیشتر روی بازتابِ حوادث و بیان تأثیرات ذهنی آن روی راوی/قهرمان است تا بازنمایی یا روایت خودِ این حوادث. دیدیم که هرچند این نمایش‌نامه با چینشی متفاوت از سیرِ حوادث دراماتیک نمایش‌نامه اصلی، امکانِ ایجاد معنای متفاوتی را نسبت به هملت ایجاد کرده است، اما به دلیل سیر کم‌وبیش منطقی روایت می‌توان آن را در سایه چارچوب‌های نظری دراماتیک نیز بررسی کرد. علاوه بر این، همین تلاش برای ایجاد معنا و هدفی مشخص در طراحی روایت در این نمایش‌نامه باعث شده است تا یکی از مهم‌ترین نشانگان تئاتر پست‌دراماتیک یعنی «خودداری از سنتز» در آن غایب باشد. به همین دلیل نمی‌توان تصویر کلی نمایش را در قابِ تئاتر پست‌دراماتیک بررسی کرد اما می‌توان از این چارچوب برای بررسی جلوه‌ها و رگه‌های پست‌دراماتیک موجود در متن (مونولوژی) سود جست. خلاصه نتایج تحلیل داده‌های نمونه‌های مطالعاتی در جدول ۴ گردآوری شده است.

در پایان لازم به ذکر است که گرایش به نوآوری‌ها و جنبش‌های تئاتری روز دنیا باعث پیدایش متونی در ادبیات نمایشی ایران شده که تحلیل آن‌ها در پرتوی چارچوب‌های نظری دراماتیک سخت و بعضاً گمراه‌کننده است. با استفاده صرف از چارچوب‌های دراماتیک تنها می‌توان راجع به دراماتیک‌بودن یا نبودن اثری نظر داد. ناتوانی در دسته‌بندی این نوآوری‌ها باعث می‌شود که برای تحلیل و بررسی آن‌ها هیچ چارچوب مشخصی تشخیص داده نشود. بیشتر نظریه‌های جدیدِ تئاتر نیز بیشتر به سمت اجرا تمایل دارند و به همین دلیل فقدان شیوه مشخصی برای پژوهش در متن‌های جدید نمایشی مشهود است. البته که قطعاً نمی‌توان تمامی این

جدول ۴. *نتایج تحلیل داده‌های نمونه‌های مطالعاتی با استفاده از چارچوبِ نظری تئاتر پست‌دراماتیک (یافته‌های پژوهش)*

نمونه مطالعاتی	جلوه‌های تئاتر پست‌دراماتیک		نشانگان تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک
شاهزاده اندوه	مونولوژی	بازخوانی یک نمایش‌نامه کلاسیک با فرم مونولوگ	(وجود ندارد)
		روایت کردن از دریچه دید و زاویه شخصی قهرمان	
		بازتابِ خاطرات و تأثیرات حوادث در ذهن راوی به‌جای نشان دادن سیر حوادث دراماتیک	
همه‌چیز می‌گذرد، تو نمی‌گذری	کول–فان	آزادی در ایجاد و بیان طنز و هجو با ارائه جمعی بازیگوشانه هجوآلود و رشته‌ای از ارجاعات نقیضی	تصاویر رؤیاگون
			خودداری از سنتز
		منابع الهام: الگوهای سرگرمی تلویزیونی، فیلم‌های مصرفی، شوهای مسابقه‌ای، محصولات تجاری، موسیقی سالنی و حتی پیشینه‌ای از ادبیات کلاسیک	هم‌زمانی در ارائه اطلاعات
			تراکم بیش‌ازحد نشانه‌ها

تحرکاتِ جدید نمایشی را در پرتو تئاتر پست‌دراماتیک خوانش کرد و همان‌گونه که در مقدمه پژوهش نیز گفته شد هدف ما نیز برچسب‌زدن بر متن خاصی نیست. حتی نشان دادیم که بروزِ یکی از جلوه‌های تئاتر پست‌دراماتیک در یکی از نمونه‌های مطالعاتی (*شاهزاده اندوه*، مونولوژی)، باعث نشده تا این نمایش‌نامه نشانگانِ تبارشناختی تئاتر پست‌دراماتیک را ارائه دهد و نمی‌توان آن را کاملاً در قابِ این تئوری بررسی کرد. همین نکته نشان می‌دهد بدونِ نگرانی از خطرِ محدودشدن به نظریه‌ای خاص –به علت مؤلفه‌هایی قابل ارزیابی که تئاتر پست‌دراماتیک در مورد متون نمایشی ارائه می‌دهد– می‌توان از آن برای خوانش و پژوهش در مورد متون جدید ادبیات نمایشی ایران استفاده کرد و آن را سنجه‌ای قرار داد برای بررسی جلوه‌های نوگرای این‌گونه متون و مخصوصاً جلوه‌هایی مشابه آنچه که در موارد مطالعاتی این پژوهش رخ داده است. استفاده از این نظریه امکان پژوهشی مناسبی را در حیطه متن در مورد مونولوگ‌ها ارائه می‌دهد و در سال‌های اخیر نیز علاقه زیادی به سمتِ مونولوگ، روایت شخص‌محور و مونولوژی در ادبیات نمایشی ایران دیده می‌شود. در پایان متذکر می‌شویم درست است که راه‌های تحقق تئاتر پست‌دراماتیک فقط به این شیوه‌ها محدود نمی‌شود ولی می‌توان شیوه‌های ارائه جلوه‌های نمایشی نوگرا را در نمونه‌های دیگر نیز جست و برای تحلیل موارد مشابه از نظریه تئاتر پست‌دراماتیک استفاده کرد. یافتن رگه‌ها و جلوه‌های تئاتر پست‌دراماتیک در این متون می‌تواند زوایای جدیدی از متن عرضه کند، قابلیت‌های آن را بازتعریف کرده و امکانات جدیدی در اختیار قرار دهد. این امکانات را هم می‌توان در سوگیری‌های جدید اجرایی جست و هم در توانایی تحلیل و البته خوانش و پژوهش در چارچوب نظریه‌ای مدون و ساخت‌یافته در جنبش‌های نوگرای تئاتری.

پی‌نوشت‌ها

1. Performance Theory.
2. Environmental Theatre.
3. Postdramatic Theatre.
4. Hans-Thies Lehmann.
5. Aristotle.
6. Postmodern.
7. Contemporary Experimental.
8. Elinor Fuchs.
9. Retreat of Synthesis.
10. Dream Images.
11. Synaesthesia.
12. Parataxis/Non-Hierarchy.
13. Simultaneity.
14. Play with density of signs.
15. Plethora.
16. Musicalization.
17. Physicality.
18. Scenography-Visual Dramaturgy.
19. Cool-Fun.
20. Monology.
21. Michael Kirby.
22. Ubu Roi.
23. Antagonistic.
24. Hermetic.
5. Parodic Allusion
26. Hamlet.
27. William Shakespeare.
28. Heiner Mueller.
29. Hamletmachine.
30. Robert Wilson.
31. Hamlet: A Monologue.
32. Self-Reflexive.
33. Right Magnitude

فهرست منابع

Abbaspour, H. (2024). Review of the dramaturgy of Romeo Castellucci's dramatic and post-dramatic works based on Jacques Lacan's ideas [Barresie asare dramatic va postdramatic Romeo Castellucci bar mabnaye araye Jacques Lacan] [Master's thesis. Iran University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5ec94e4f3ef1498fea02e6c638475d3f (in Persian)

Aristotle (2017). *Poetics* [Arastoo va fanne she`r] (Abdolhossein Zarinkoob, Trans.). Amirkabir institute press. (Original work published 1775) (in Persian)

Artuad, A. (2017). *Le Theatre et son double* [Te`atr va hamzadash] (Nasrin Khatat, Trans.). Ghatreh press. (Original work published 1938) (in Persian)

Brockett, O. G. (2019). *The theatre: an introduction* (Vol. 3) [Tarikhe te'atre jahan (jelde 3)] (Houshang Azadivar, Trans.). Morvarid press. (Original work published 1968) (in Persian)

Carlson, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Brazilian journal on presence studies. 5*(3), 575-595. https://doi.org/10.1590/2237-266053731

Charmshir, M. (2009). *Everything will go, you won't*. Nila press. (in Persian)

Charmshir, M. (2010). *Three plays including "Prince of sorrow", "Ophelia" and "A man sitting on a stool"*. Nila press. (in Persian)

Dastanpour Hosseinabadi, R. (2015). Methodological review of performance indicators in postdramatic theater directing, focusing on the work of three directors: Robert Wilson with Einstein on the Beach, Tadeusz Kantor with 1+1=0, and Jalal Tehrani with reservoir 2 [Barresie methodologic (ravesh shenasane) shakhes-haye tashkil-dahandeye ejra dar kargardanie te'atre postderamatic ba tamarkoz bar kare se kargardan: Robert Wilson ba namayeshe Einstein dar sahel, Tadeusz Kantor ba namayeshe 1+1=0 va Jalal Tehrani ba namayeshe makhzane 2] [Master's Thesis, Tehran Universitye]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/e32c1cbad16ac391a5c5594e__10388dbf (in Persian)

Esmaeilbeigi, M. (2022). Analysis of the dramaturgy of the actor/performer in post-dramatic theater/performance focusing on a selection of Romeo Castellucci's works [Vakavieh deramarorgie bazigar/ejragar dar te`atr/ejraye post deramatic ba tamarkoz bar gozide`i az asar-e Romeo Castellucci] [Master's thesis, University of Tehran]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/e32c1cbad16ac391a5c5594e10388dbf (in Persian)

Fortier, M. (2015). *Theory/Theatre: An introduction* [Nazarieh dar te'atr] (Farzan Sojoudi and Nariman Afshari, Trans.). Sooreh mehr publications. (Original work published 2002) (in Persian)

Fuchs, E. (1996). *The death of character: Perspectives on theater after modernism (Drama and Performance Studies)*. Indiana University Press.

Genette, G. (1997). *Palimpsest, literature in the second degree* (Channa Newman & Claude Doubinsky, Trans.).University of Nebraska Press. (Original work published 1982)

Gholamiparvar Masooleh, M. (2008). Investigating communication roles in postdramatic theater based on Jacobsen's model [Barresie naghsh-haye ertebatiye te'atre postdramatic bar mabnaye olgooye Jacobsen] [Master's thesis, Iran University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/b1a4f137bf30cbaad271feb3119492a6 (in Persian)

Jürs-Munby, K. (2006). *Introduction by, Postdramatic Theatre*. Routledge.

Khosroabadi, A. & Sepehran, K. (1402). Analysis on suspending representation in Samuel Beckett's later drama and Gertrude Stein's landscape theatre as a prehistory of post-dramatic theatre view on text [Tabi'ne ta'alighe baznamaei dar asare mote'akhere Samuel Beckett va te'atre cheshmandaze Gertrude Stein, be onvane pishineie manzare te'atre postdaramtic be matne namayeshi]. *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music. 28*(1), 5-12. https://doi.org/10.22059/jfadram.2022.343057.615671 (in Persian)

Kirby, M. (1990). *A Formalist theatre*. University of pennsylvania press.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*]teatr-e post-dramatik[(K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. (Original work published 1999) (in Persian)

Pourazar, R. & Sokhanvar, J. (2015). Postdramatic characterization in the liminal space of the contemporary theatre [Chisti va cherâei-e shakhsiatpardazi-e pasaderamatic dar fazaye astane'i-e te'atre mo'aser]. *Critical Language & Literary Studies, 10*(14), 45-77. https://clls.sbu.ac.ir/article_99844.html (in Persian)

Rafati, M. (2011). Director's idea in postdramatic theatre (with a special attention to Richard Schechner's performance theory) [Engareye kargardan dar te'atre postdramatic (Ba negahi vijhe be nazarye-ie ejraye Richard Schechner)] [Master's Thesis, Azad Tehran University]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/7916113b2c83b2b38c2d22d91cd13765 (in Persian)

Rashtabadi, M. M. (1400). Examining the dramatic capacities in the stories of Attar's "Tazkrah al-Awliya" and "Mathnavi Manavi" by Molvi with a postdramatic approach [Barresie zarfiat-haye namayeshi dar hekayati az "Tazkrah al-Awliya" Attar va "Mathnavi Manavi" Molavi ba rooykardi postdramatic] [Master's thesis. Soore International University].Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/dc1e6f-

7f39028a916579eaf436721b49 (in Persian)

Sattari, N. (2015). Psychoanalytic analysis of the representation of violence in postdramatic theater with emphasis on the works of Sarah Kane and Peter Handke [Barresie ravankavaneye baznamaeie khoshunat dar te'atre postdramatic ba takid bar asare Sarah Kane va Peter Handke] [Master's thesis, Iran University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/9b93218a0d88810327848a61e4fd13ce (in Persian)

Satari, N. & Sepehran, K. (2015). The traumatic reenactment of the new tragedy within postdramatic theater framework [Baznamaei-e teragedy-ie no dar ghabe te'atre postderamatic]. *Theater*, (64), 70-90. https://quarterly.theater.ir/fa/attach/213106 (in Persian)

Shojaei, M. (2024). A comparative study of the *play Land's END* and the *Voyageurs Immobiles* by Philippe Genty within Hans Thies Lehmann's theory of postdramatic theater [Barresie tatbighi-e namayeshe payane zamin va mosaferane saken az Philippe Genty ba nazariate Hans Thies Lehmann dar babe te'atre postdramtic] [Master's thesis. Iran University of Art]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/e3b6fd63cdb2c63b9450791cc6498f8f (in Persian)

Szondi, P. (2005). *Theorie des modernen dramas* [Te'ori-e dram-e modern] (Homeira Nonahali, Trans.). Ghatreh press. (Original work published 1956) (in Persian)

آرتو، آنتونن (۱۳۹۶). *تئاتر و همزادش* (نسرین خطاط، مترجم). نشر قطره. (چاپ اثر اصلی ۱۹۳۸)

ارسطو (۱۳۹۶). *فنّ شعر* (عبدالحسین زرین‌کوب، مترجم). موسسه انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۷۷۵)

اسماعیل بیگی، محمد (۱۴۰۱). *واکاوی دراماتورژی بازیگر/اجراگر در تئاتر/ اجرای پست‌دراماتیک با تمرکز بر گزیده‌ای از آثار رومئو کاستلوچی* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/ccf7d572ddd89c91854eb20be0481e58

براکت، اسکار گروس (۱۳۹۸). *تاریخ تئاتر جهان* (جلد ۳) (هوشنگ آزادی‌ور، مترجم). انتشارات مروارید. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۸)

پورآذر، رؤیا و سخنور، جلال (۱۳۹۴). چیستی و چرایی شخصیت‌پردازی پسادراماتیک در فضای آستانه‌ای تئاتر معاصر. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۰(۱۴)، ۴۵-۷۷. https://clls.sbu.ac.ir/article_99844.html

چرمشیر، محمد (۱۳۸۹). *همه‌چیز می‌گذرد تو نمی‌گذری*. انتشارات نیلا.

چرمشیر، محمد (۱۳۹۹). *سه نمایش‌نامه شامل شاهزادهٔ اندوه، افلیا و مردی نشسته است بر یک چهارپایه*. انتشارات نیلا.

خسروآبادی، علیرضا و سپهران، کامران (۱۴۰۲). تبیین تعلیق بازنمایی در آثار متأخر ساموئل بکت و تئاتر چشم‌انداز گرترود استاین، به‌عنوان پیشینه‌ی منظر تئاتر پست‌دراماتیک به متن نمایشی. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۱)، ۵-۱۲. https://doi.org/10.22059/jfadram.2022.343057.615671

داستانپور حسین‌آبادی، رضا (۱۳۹۵). *بررسی متودولوژیک (روش‌شناسانه) شاخص‌های تشکیل‌دهنده‌ی اجرا در کارگردانی تئاتر پست‌دراماتیک با تمرکز بر کار سه کارگردان: رابرت ویلسون با نمایش انیشتین در ساحل، تادئوش کانتور با نمایش ۰=۱+۱ و جلال تهرانی با نمایش مخزن ۲* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/e32c1cbad16ac391a5c5594e10388dbf

رشت‌آبادی، محمدمهدی (۱۴۰۰). *بررسی ظرفیت‌های نمایشی در حکایاتی از تذکرةالاولیای عطار و مثنوی معنوی مولوی با رویکردی پست‌دراماتیک* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی سوره]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/dc1e6f7f39028a916579eaf436721b49

رفعتی، مازیار (۱۳۹۰). *انگاره کارگردان در تئاتر پست‌دراماتیک (با نگاهی ویژه به نظریه اجرای ریچارد شکنر)* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشگاه آزاد اسلامی]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/7916113b2c83b2b-38c2d22d91cd13765

ستاری، نیوشا (۱۳۹۴). *بررسی روانکاوانه بازنمایی خشونت در تئاتر پست‌دراماتیک با تأکید بر آثار سارا کین و پیتر هاندکه* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران.

ستاری، نیوشا و سپهران، کامران (۱۳۹۵). بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست‌دراماتیک. *تئاتر*، (۶۴)، ۷۰-۹۰. https://quarterly.theater.ir/fa/attach/213106

سوندی، پیتر (۱۳۸۴). *تئوری درام مدرن* (حمیرا نونهالی، مترجم). نشر قطره. (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۶)

شجاعی، محمد (۱۴۰۲). *بررسی تطبیقی نمایش پایان زمین و مسافران ساکن از فیلیپ ژانتی با نظریات هانس تیس لمان در باب تئاتر پست‌دراماتیک* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/e3b-6fd63cdb2c63b9450791cc6498f8f

عباس‌پور، حسین (۱۴۰۲). *بررسی دراماتورژی آثار دراماتیک و پست‌دراماتیک رمئو کاستلوچی بر مبنای آرای ژک لکان* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5ec94e4f3ef1498fea02e6c6-38475d3f

غلامی پرور ماسوله، مژگان (۱۳۸۸). *بررسی نقش‌های ارتباطی تئاتر پست‌دراماتیک بر مبنای الگوی یاکوبسن* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. تهران.

فورتیه، مارک (۱۳۹۴). *نظریه در تئاتر*. (فرزان سجودی و نریمان افشاری، مترجم). شرکت انتشارات سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۲)

له‌مان، هانس-تیس (۱۳۸۳). *تئاتر پست‌دراماتیک* (نادعلی همدانی، مترجم). تهران: شرکت نشر قطره. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)