نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۴/۱۰/۲۰ «۴۵-۷۷» تایید:۹۵/۰۱/۲۴

چیستی و چرایی شخصیت‌پردازی پسادراماتیک در فضای آستانه‌ای تئاتر معاصر

رویا پورآذر[۱]
جلال سخنور[۲]

چکیده

بررسی نوآوری‌های سبک‌شناختی و ساختاری تئاتر معاصر از موضوعات مهم پژوهش‌های نقّادانهٔ حوزهٔ نمایش به حساب می‌آید. از آنجا که ارتباطی تنگاتنگ بین چگونگی بازنمایی سوژه و اجرای مفهوم سوبژکتیویته در هنر تئاتر و تعاریف و نظریه‌های گوناگون سوژه وجود دارد، بسیاری از متفکران برجستهٔ تئاتر بر اساس همین ارتباط، به چگونگی و علل نوآوری‌های گوناگون پرداخته‌اند. به عبارتی این دسته از تحقیقات می‌کوشند ارتباط تغییرات ساختاری و سبک‌شناختی تئاتر در دوره‌های مختلف را با مفاهیم و تعاریف رایج سوبژکتیویته در آن دوره‌ها کشف و برملا کنند. در مقالهٔ حاضر سعی شده پس از ارائهٔ تعریف دقیق و اجمالی واژه‌های سوژه، سوبژکتیویته، اجرا و تئاتر پسادراماتیک، نخست دلایل محتمل نیاز به نوآوری‌های پسادراماتیک در تئاتر معاصر مورد بررسی قرار گرفته و توضیح داده شود. سپس انواع گوناگون شخصیت‌پردازی پسادراماتیک دسته‌بندی و معرفی خواهند شد. تمرکز این مقاله بر مبحث شخصیت‌پردازی پسادراماتیک و انواع گوناگون آن در آثار نمایشی دههٔ هشتاد به بعد خواهد بود. دسته‌بندی پیشنهادی، حاصل مطالعهٔ ده‌ها نمایشنامهٔ معاصر است که همگی در چهار دههٔ اخیر اجرا شده و ویژگی‌های پسادراماتیک دارند. با تبیین علل گرایش‌های نو، امکان تعریف و فهم زیباشناسی ویژه‌ای فراهم می‌آید که آثار نمایشی معاصر برمحور آن پدید آمده‌اند. اهمیت تعریف زیباشناسی جدید در آن است که بدون فهم و تعریف آن، نقد نمایشنامه‌هایی که ویژگی‌های پسادراماتیک دارند، راه به جایی نمی‌برد. به‌علاوه، با توجه به تغییرات ایجاد شده در سوبژکتیویتهٔ انسان امروزی در فضای رسانه‌ای جهان پسامدرن، مفهوم اجرای سوبژکتیویته در فضای آستانه‌ای تئاتر پسادراماتیک نیز مورد بررسی قرار گرفته و نتایج حاصله در بخش پایانی منعکس شده است.

واژگان‌کلیدی: سوژه، لمان، شخصیت‌پردازی، تئاتر پسادراماتیک، اجرا.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی
roya_pourazar@yahoo.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی
nakhoslaj@gmail.com

سوژه و شخصیت‌پردازی پسادراماتیک

مقدّمه

بی‌تردید بسیاری از مهم‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی در دهه‌های پایانی قرن بیستم و از ابتدای قرن حاضر به موضوع سوژه[۱]، یا خود[۲] اختصاص یافته است[۳]. به گفتهٔ دریدا[۴]: «جدّی‌ترین دغدغه‌های جوامع مدرن بر محور مسئلهٔ سوژه . پدید آمده‌اند» (۱۱۵).[۵] تعریف هویت، نحوهٔ شکل‌گیری آن، ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه و بسیاری موضوعات مورد بحث نظریه‌پردازان و محققان ادبی، هنری، مطالعات فرهنگی، و بسیاری از حوزه‌های علمی، مستقیم یا غیرمستقیم با مفهوم سوبژکتیویته[۶] ارتباط دارند. یکی از اهداف اصلی هنر نمایش نیز بازنمایی و/یا اجرای مفهوم سوژه است. در طول تاریخ، بسته به مفهوم رایج سوژه یا معنای مورد نظر پدیدآورندگان تئاتر، روش‌های گوناگونی برای به تصویر کشیدن هویت انسانی بر صحنهٔ نمایش به‌کار گرفته شده است. در جهان معاصر خصوصاً از دههٔ هشتاد قرن بیستم به بعد نوآوری‌های سبک‌شناختی و ساختاری قابل‌ملاحظه‌ای در هنر نمایش ایجاد شده است که منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی را به چالش‌هایی جدّی دعوت می‌کند. هنر تئاتر برای بازنمایی و/یا اجرای سوژهٔ انسانی از راهکارها، روش‌ها و ابزارهای نمایشی متفاوتی مانند شخصیت‌پردازی[۷]، گفتگوهای نمایشی[۸]، و معرفی، بسط و تقاطع پیوستارهای زمانی‌ـمکانی[۹] گوناگون و بدیع بهره برده است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد با بررسی بخشی از این نوآوری‌ها به ارتباط آن‌ها با تعریف‌های جدید مفهوم سوبژکتیویته پی‌ببرد. نقطهٔ شروع این تحقیق روشن‌کردن معنای مورد نظر برای واژه‌های سوژه و سوبژکتیوته است. سپس با توضیح دقیق مفهوم تئاتر پسادراماتیک هم از منظر لمان و هم نظریه‌پردازان پس از

1. Subject 2. Self

۳.مترجمان ایرانی معادل‌های فراوانی مثل: مُدرک، نفس، شخص، فاعل، عامل شناسایی، درون–نهاد، صورت ذهنی، شناساگر، فاعل شناسا، تابع، عالم، ذهن ، سوبژه، شناسنده، سوژه، رعیت . را برای واژه‌ی subject به کار می‌برند. در نوشته‌ی حاضر از معادل سوژه استفاده خواهد شد.

4.Derrida

۵.تمام متن‌های نقل قول شده از کتاب‌های انگلیسی را پورآذر ترجمه کرده است.

۶.Subjectivity معادل‌های این کلمه در زبان فارسی عبارتند از: ذهنیت، سوژه–بنیادی، فرد–بنیادی، درون–نهادی، موضوعیت نفسانی، سوبژکتیویته،. در این مقاله از معادل سوبژکتیویته استفاده خواهد شد.

7.Characterization 8. Dialogue

9.Chronotope

او، سعی خواهد شد ارتباط تغییرات ساختاری و سبک‌شناختی تئاتر معاصر، با مفاهیم پسامدرن سوژه شرح داده شود. تمرکز تحقیق فعلی بر علت‌ها و انواع نوآوری‌هایی است که دست‌اندرکاران تئاتر پسادراماتیک در حوزهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی به‌وجود آورده‌اند تا بتوانند به بازنمایی[1] و/یا اجرای[2] سوژهٔ پسامدرن بپردازند.

در بیان عام، سوژه همان بیگانهٔ آشنایی است که انسان‌ها با واژهٔ «من» به آن اشاره می‌کنند، اما معنای این واژه و نحوهٔ به‌کارگیری آن در مباحث گوناگون، فراز و نشیب‌های فراوانی را پشت سر گذاشته و پیچیدگی‌های خاصی دارد. به گفتهٔ منزفیلد[3] در کتاب *سوبژکتیویته: نظریه‌های خود از فروید تاهاراوی*[4]، واژهٔ سوژه اغلب در چهار معنای کلّی مختلف به‌کار می‌رود. معنای نخست آن همان فاعل در دستورزبان است که انجام کاری یا تجربهٔ احساسی، . به آن نسبت داده می‌شود. دومین معنای این کلمه در عرصهٔ سیاسی وحقوقی به‌کار می‌رود. در اینجا سوژه، شخص یا رعیتی است تابع حکومت که در جوامع مردم‌سالارِ آزاد طبق قراردادهای نوشته و نانوشتهٔ اجتماعی و عرفی موظف به پیروی از قوانین شهروندی در قبال احترام و رعایت حقوق فردیش توسط حکومت است. سومین سوژه، سوژهٔ فلسفی است که مُدرِک و عالِم اصلی حقیقت، اخلاق و معنا در جهان محسوب می‌شود. آخرین معنای این واژه، سوژه به‌مثابه خودِ انسان یا خویشتنِ بشر است. در مطالعات ادبی، هنری، و فرهنگی واژهٔ سوژه می‌تواند همزمان در یک یا چند معنا به‌کار گرفته شود و در نتیجه بیشتر اوقات مفهوم آن بسیار پیچیده می‌شود (منزفیلد ۲-۵). از سویی خلاف واژهٔ خود یا خویشتن، واژهٔ سوژه به‌طور ضمنی دلالت بر ابعاد اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، . فرد نیز دارد که معمولاً در استفاده از واژهٔ خود مورد نظر نیستند. به‌گفتهٔ منزفیلد: «واژهٔ سوژه به خودی اطلاق می‌شود که مقوله‌ای مجزا و منزوی نیست بلکه موجودیتش در محل تقاطع حقایق همگانی و اصول مشترک با دیگری ممکن می‌شود»(۳). از آنجا که در این مقاله نیز مانند مباحث کتاب منزفیلد، مفهومی‌عام از سوژه مورد نظر است که می‌تواند هر یک از تعاریف بالا را به خود اختصاص دهد، همین معادل مناسب‌تر از معادلهای پیشنهادی دیگر به نظر می‌آید. البته تاکید مباحث حاضر نیز بر ارتباط سوژه با دیگر سوژه‌ها است.

حاصل پیچیدگی مفهوم سوژه، ابهامی‌است که در واژهٔ سوبژکتیویته و به‌کارگیری

1.Representation 2. Performance 3. Mansfield

4.*Subjectivity: Theories of the Self from Freud o Haraway*

آن وجود دارد. به‌طورکلّی سوبژکتیویته، کیفیتی ذهنی است که بر چگونگی پیدایش و موجودیت امور در ذهن سوژه‌های ادراک‌گر اطلاق می‌شود (هارمون[1]، هولمن[2] ۵۰۱). اما در این مقاله، علاوه بر مفهوم کلّی که به آن اشاره شد، سوبژکتیویته به‌منزلهٔ «رکن[3] مجرّد یا عامی‌است که مانع جدایی شخص‌های انسانی از یکدیگر و به شکل خودهایی جدا و تک می‌شود» (منزفیلد ۳). به عبارتی، با تعریف ما از سوژه و تاکید بر حضور پیوستهٔ دیگری در سوژه، سوبژکتیویته نیز به معنای کیفتی ذهنی است که پیدایش و شکل‌گیری امور در ذهن سوژه را در تعامل با دیگری ممکن می‌کند و در خلال فرآیندِ بی‌پایان گفتگو با دیگری، بی‌وقفه موجودیت در حالِ تغییر و بی‌ثبات سوژه را رقم می‌زند.

از دیرباز، هنر تئاتر مفاهیم گوناگونی از سوژهٔ انسانی و سوبژکتیویته‌اش را به روی صحنه آورده و در قالب نمایشنامه‌هایی با سبک‌ها و ساختارهای مختلف به بازنمایی و/یا اجرای تعاریف متنوّعِ سوژه پرداخته است. بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان تئاتر مثل اریکا فیشر–لیخته[4] بر این باورند که تاریخچهٔ تئاتر مدرن اروپایی را باید به‌منزلهٔ تاریخ هویت بررسی کرد (۸–۱). آنان معتقدند بین نوآوری‌های ساختاری[5] و سبک‌شناختی[6] تئاتر مدرن و تغییرات عمده‌ای که در فهم و تعریف هویت، خود، سوژه و سوبژکتیویته، خصوصاً از ابتدای قرن بیستم به بعد رخ داده است، وابستگی دوسویه‌ای[7] وجود دارد. به‌رغم کاستی‌های این دسته از رویکردها، به خاطر اهمیت جد و جهد هنر تئاتر برای تقلید، بازنمایی و ساخت هویت انسانی و گفتگو دربارهٔ آن، هیچ‌کس اصل مقدماتی و زیربنایی این نظریه‌پردازان را راجع‌به وجود همبستگی مزبور، مورد تردید قرار نداده است. قطعاً در هر دورهٔ تاریخ بشری نظریه‌ها، تعریف‌ها، و مفهوم‌پردازی‌های[8] مربوط به سوبژکتیویته، در عین آنکه به‌شدّت متأثر از آثار هنری معاصر از جمله تئاتر زمانهٔ خود هستند، در وهلهٔ نخست از عوامل تعیین‌کنندهٔ ترکیب‌بندی مضمونی[9] و ساختاری[10] نمایشنامه‌های مهم آن دوره نیز به حساب می‌آیند. به عبارتی بین نظریه‌های سوژه و

1. Harmon
2. Holman
3.Principle
4. Erika Fischer-Lichte
5.Structural
6.Stylistic
7. Mutual Interdependence
8.Conceptualization
9.Thematic
10. Structural

سبک وساختار آثار هنری خصوصا تئاتر، تعاملی مدام در جریان است.

در زمان ما نیز بررسی روابط دوسویه بین نوآوری‌های تئاتری معاصر و تغییرات مفهومی‌سوبژکتیویته از مقولات چالش‌برانگیز است. قیاس‌پذیری رویکردهای تئاتری و نظریه‌های سوژه، میدان فراخی برای تحقیقات فراهم آورده که به‌رغم بعضی تلاش‌های قابل تقدیر، هنوز حوزه‌های وسیعی از آن مغفول مانده و امکان بررسی‌های فراوانی در این زمینه وجود دارد. تحقیق فیشر–لیخته و سایر محققان ارتباط مستقیم و غیرمستقیم نوآوری‌های نمایشی با مفهوم سوژه را تا اواخر قرن بیستم به شکلی گذرا و کلّی دربرمی‌گیرد. تفاوت تحقیق حاضر در این است که مشخصاً بر تئاتر پسادراماتیک بعد از دهۀ هشتاد، چرایی و چگونگی شخصیت‌پردازی‌های پسامدرن این دسته از نمایش‌ها متمرکز است. از سویی، ارزیابی نقّادانۀ بسیاری از فعالیت‌های تئاتری معاصر نیز نیازمند به‌کارگیری معیارهای زیباشناختی جدید است. با سازوکار سنّتی نقد نمایش نمی‌توان در عرصۀ فراخ تحقیق دربارۀ تئاتر پسادراماتیک تاخت‌وتازی شایان توجه داشت. برای نیل به این هدف کوشیده‌ایم، از رهگذر توضیح دقیق مفهوم تئاتر پسادراماتیک و اصول زیباشناختی ویژۀ آن، به تبیین معیارهای جدیدی برای بررسی فعالیت‌های نمایشی معاصر کمک کنیم. از آنجا که این تحقیق در پی کشف و معرفی روش‌های شخصیت‌پردازی بدیع و توضیح علّت‌های محتمل احساس نیاز به نوآوری‌های مزبور با توجه به تعریف‌های معاصر سوبژکتیویته است، توضیح مجملی راجع‌به مفهوم تئاتر پسادراماتیک به‌نظر ضروری می‌رسد.

تئاتر پسادراماتیک: اجرا یا بازنمایی

در چند دهۀ اخیر، تنوّع و تعدّد فعالیت‌های نمایشی که اصول زیربنایی تئاتر دراماتیک را به چالش می‌کشند و مبانی اولیۀ گونۀ مزبور را رد می‌کنند بیش از اندازه‌ای شده که نظریه‌پردازان و منتقدان تئاتر بتوانند آن‌ها را نادیده گرفته و به‌راحتی از کنارشان رد شوند. در ابتدا دست‌یابی به اجماعی مشخص دربارۀ ماهیت، جایگاه و دسته‌بندی اجراها[1]، رخدادها و پیشامدهای نمایشی[2] ، تئاترهای نوآوانگارد[3]، تئاترهای تنانی[4] ، تئاترهای

1. Performances
2. Events and Happenings
3. Neo-Avant-garde Theatre
4. Physical Theatre

تجربی/بدیل[1]، تئاترهای محیطی[2] و بسیاری از فعالیت‌های نمایشی عصر حاضر امری ناممکن به‌نظر می‌آمد. به‌تدریج نظریه‌پردازان کوشیدند با صورت‌بندی[3] زیباشناسی‌های هنری متفاوت، به مناقشات پایان دهند. تاکنون، مفهوم تئاتر پسادراماتیک‌هانس تیئس لمان[4] که به‌نظر بسیاری از نظریه‌پردازان برجستهٔ تئاتر موفق به کسب «جایگاهی محوری در بیشتر نظریه‌های قاره‌ای رایج شده‌است» (کارلسون[5] ۳۱۵) و طبق گفتهٔ کرن یورس–مونبی[6]، «مرجعی کلیدی درمباحث بین‌المللی تئاتر معاصر» (لمان ۱) به‌حساب می‌آید، از بقیهٔ صورت‌بندی‌های موجود رساتر، کارآمدتر و واضح‌تر است.

نظریهٔ تئاتر پسادراماتیک برای نخستین‌بار در کتاب‌های *متن تئاتری که دیگر دراماتیک نیست*[7] گردا پوشمان[8] و *تئاتر پسادراماتیک*[9] لمان ارائه شد. برای توضیح مفهوم مزبور، نخست باید دانست معنای مورد نظر این افراد از تئاتر دراماتیک چیست. معمولاً درام به‌معنای «نوشته‌ای ادبی، در قالب گفتگو و متمرکز بر کنش‌های شخصیت‌های داستانی» است، در حالی که کلمهٔ تئاتر یا بر«نهاد اجرای دراماتیک» ارجاع می‌دهد یا اشاره به ساختمانی دارد که درام در آن اجرا می‌شود (وورتن[10] ۱۴۸۲و ۱۴۸۹). به نظر لمان، فعالیت‌های نمایشی دراماتیک، خصوصاً در سنّت اروپایی، به‌معنای «بازنمایی گفتارها و کنش‌ها . از راه بازی تقلیدی،» (۲۱) و به منظور ایجاد ارتباطی عاطفی و عقلانی بین تماشاگر و صحنه است. اجمالاً، تئاتر دراماتیک می‌کوشد تا کلیتی وهمی‌ایجاد کند و در قاب خاص خود از راه پالایش ارسطویی[11] مخاطب را تحت‌تاثیر قرار دهد. در ساحت نظری، هر نوع فعالیت دراماتیک باید بازنمایی متن–محوری از یک دنیای داستانی و تمامیت آن باشد. همان‌طور که الینور فاکس[12] در بازخوانی‌اش از کتاب لمان اشاره می‌کند، نظریهٔ تئاتر پسادراماتیک مدعی است: «وقتی قاعدهٔ مذکور، عامل اصلی شکل‌گیری تئاتر نباشد و تبدیل به یکی از ارکان تشکیل‌دهنده و نظام‌بخش هنر نمایشی شود، دیگر اثری از تئاتر دراماتیک باقی نمی‌ماند»(۱۷۸). به بیان دیگر، در

1. Experimental/Alternative Theatre
2. Environmental Theatre
3.Formulation
4. Hans-Thies Lehmann
5. Carlson
6. Karen Jurs-Munby
7.Der Nicht Mehr Dramatische Theatretext (1997)
8.Gerda Poschmann
9.*Postdramatisches Theatre* (1999)
10.Worthen
11.Aristotelian Catharsis
12. Elinor Fuchs

تئاتر پسادراماتیک نیز ممکن است با ارکان اصلی درام مثل بازنمایی و تقلید متن به منظور ارتباط با مخاطب روبرو شویم، اما جایگاه آن‌ها تغییری اساسی کرده است. با وجود اینکه در بسیاری از تئاترهای پسادراماتیک معاصر، کماکان می‌توان تقلید و بازنمایی متن و ارائهٔ دنیای توهمی‌آن را مشاهده کرد، اما نقش کلیدی و زیربنایی که این عوامل در تئاترهای دراماتیک داشتند از آن‌ها سلب شده است و عوامل مهم دیگر موجود در هنر تئاتر پررنگ و فعال شده‌اند. از مهم‌ترین این عوامل می‌توان به زبان، نورپردازی، بدن، زمان، مکان، طراحی لباس و صحنه، نقش مخاطب، . اشاره کرد که هر یک می‌توانند جایگاهی مهم‌تر از متن نمایشنامه در کل ساختار تئاتر داشته باشند. اهمیت صورت‌بندی لمان در گرو انتخاب و تلاش آگاهانهٔ اوست برای ارائهٔ نظریه‌ای که بتواند هم زیباشناسی‌های قبل از خود را در برگیرد و هم انواع گوناگون فعالیت‌های تئاتری معاصر را زیر یک چتر گرد آورد. بنابراین، پیشوند ناخوشایند *پسا* در این واژه، بر مقطع زمانی پس و بعد از چیز دیگر دلالت نمی‌کند، بلکه اشاره‌اش به خصوصیت‌هایی است که دیگر نمی‌توان آن‌ها را دراماتیک نامید.

یکی از عوامل مهم تفکیک فعالیت‌های دراماتیک و پسادراماتیک را مفهوم باستانی محاکات[1] ایجاد کرده است. تئاتر دراماتیک ذاتاً تقلید دنیایی واقعی و بازنمایی توهمی‌از واقعیت بر روی صحنه است. در تئاتر پسادراماتیک، بازی محاکاتی جای خود را به اجرا داده است. پیش از ادامهٔ بحث لازم است مفهوم مورد نظر از واژهٔ اجرا را در این مقاله توضیح دهیم. به طور کلّی، مراد از اجرا، مجموعه فعالیت‌هایی است که دربرگیرندهٔ جنبه‌های عملی متن مکتوب نمایشنامه هستند و به آن تحقق عینی می‌بخشند (شکنر[2] ۷۰). از آنجا که معمولاً در پژوهش‌ها و نظریه‌پردازی‌ها چهار واژهٔ درام یا نمایشنامه[3]، نمایش[4]، تئاتر و اجرا به شکلی مبهم به‌کار می‌روند، شکنر با ارائهٔ نموداری از چهار دایرهٔ متحدالمرکز معنای آن‌ها را با جزییات فراوان توضیح داده است. بر اساس تعریف شکنر در مباحث مربوط به هنر نمایش، واژهٔ درام یا نمایشنامه به متن مکتوب یا سناریو که در حکم طرح زیربنایی نمایش است اطلاق می‌شود. درام را می‌توان از محلی به محل دیگر و از زمانی به زمان دیگر برد. این متن مکتوب را می‌توان به دست فردی بی‌سواد سپرد تا آن را از جایی به جای دیگر منتقل کند. اما نمایش، رمزگان زیربنایی رخداد نمایشی یا

1.Mimesis
2.Schechner
3.Drama
4. Script

تئاتر است. هرگاه کسی یا کسانی با درام (نمایشنامهٔ) خاصی آشنا شوند، قادر به اجرای آن به شکل تئاتر باشند، و بتوانند آن را به دیگران آموزش دهند، درام (نمایشنامه) به نمایش مبدّل می‌شود.

وجود نمایش را می‌توان مقدّم بر وجود متن مکتوب دانست. قطعاً در دوران پارینه‌سنگی که قدیمی‌ترین نشانه‌های اجراهای آیینی درمراسم مربوط به بزرگداشت شکار، جفت‌گیری، روابط غریزی و باروری در حیوانات و انسان‌ها به شکل رقص از آن زمان موجود است، متنی مکتوب پیش از اجرای نمایش وجود نداشته و حتی وجود تماشاگر نیز بعید به‌نظر می‌رسد. اما بی‌شک در آن دوران نیز متنی غیرمکتوب وجود داشته که به شکلی ثابت اجرا و از فردی به فرد دیگر و نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است. این متون غیرمکتوب در واقع الگوهای انجام حرکت‌های نمایشی بودند که بعدها به شکل متون مکتوب درآمدند. به مرور زمان و با ثبت چگونگی انجام دقیق مراسم گوناگون، ابتدا به شکل خط-نقاشی و سپس در قالب کتابت‌های بعدی، متون مکتوب شانه به شانهٔ اجراهای آیینی پدید آمدند. عرف و سنّت کتابت پیش از اجرا در زمان‌هایی بسیار نزدیک‌تر به ما رایج شد. در گذشته‌های دور، حتی ثمربخشی مراسم نمایشی در گرو بازی یک متن از پیش نوشته شده نبود، بلکه اجرای رقص-مانند متنی غیرمکتوب موجب برآورده‌شدن خواست شرکت‌کنندگان در مراسم آیینی نمایشی می‌شد. شرکت‌کنندگان در مراسم آیینی با انجام حرکاتی دقیق معنایی را به ظهور می‌رساندند و خواسته، آرزو، و حاجت خود را در حرکاتی نمایشی متجلّی می‌کردند. با گذشت زمان، برقراری ارتباط و انتقال معنا از راه ارتباط با مخاطب، جایگزین به‌ظهوررسانی معنا در قالب نمایش شد. پس از رنسانس آهسته آهسته، متن مکتوب جایگاه فاخرتری از اجرا پیدا کرد. در هر صورت با تعریف شکنر مادامی‌که درام در ارتباطی تعاملی با مخاطبی که آن را با هدف اجرا می‌خواند، قرار نگیرد، نمایشنامه به نمایش تبدیل نمی‌شود. انتقال نمایش از شخصی به شخص دیگر صورت می‌گیرد و کسانی که نمایش را از جایی به جای دیگر و از زمانی به زمان دیگر منتقل می‌کنند، صرفاً در حکم پیک نیستند.

طبق تعریف شکنر تئاتر، رخدادی نمایشی است که توسط گروهی بازیگر و/ یا اجراگرپدید می‌آید. مجموعه فعالیت‌های بازیگرها و/یا اجراگرها، پدیدهای عینی(انضمامی)[1] و بلافصل[2] ایجاد می‌کند که تئاتر نامیده می‌شود. به بیان دیگر، آنچه بر

1.Concrete 2. Immediate

روی صحنه پدید می‌آید نمایشی است که در قالب تئاتر جان گرفته است. آخرین واژه‌ای که شکنر توضیح داده، واژهٔ اجراست، به معنای مجموعه رخدادهایی که از لحظهٔ ورود اولین تماشاگر تا لحظهٔ خروج آخرین تماشاگر از محوطهٔ نمایش، بین همهٔ بازیگرها و/یا اجراگرها، دست‌اندرکاران فعالیت‌های مختلف نمایشی، و مخاطبان به وقوع می‌پیوندد و توسط همهٔ شرکت‌کنندگان در رخداد نمایشی تجربه می‌شود.در پیدایش اجرا، نویسندهٔ متن کتبی درام، کارگردان، اجراگرها و/یا بازیگرها، مخاطبان و دست‌اندرکاران تدارکات گوناگون اجرایی نقش دارند. شکنر مدعی است بسته به ساختار و سبک تئاتر در خلال قرون گذشته این چهار عنصر، چینش‌های متفاوتی نسبت به هم یافته‌اند اما همواره مقداری هم‌پوشانی بین آن‌ها وجود داشته است. گاه اجرا و تئاتر اهمیتی بیشتر از درام و نمایش دارند و گاه عکس این امر رخ می‌دهد (شکنر۶۶-۷۶). در بحث‌های لمان معمولاً تئاتر و اجرا به یک معنا در نظر گرفته می‌شوند و نمایشنامه و نمایش شکنری با واژهٔ درام مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

تمایز مهم دیگری که باید به آن اشاره کرد تمایزی است که لمان بین بازنمایی دراماتیک و اجرای پسادراماتیک قائل می‌شود. به نظر او در بازنمایی سنّتی جایگاه نمایشنامه یا درام شکنری در میان دیگر عوامل تشکیل دهندهٔ تئاتر نیست. بلکه متن مکتوب، نقشی محوری دارد و سایر عناصرِ تئاتر همه در خدمت متن هستند. در اجرای پسادراماتیک، درام (نمایشنامه) تکلیف و جایگاه دیگر عوامل را تعیین نمی‌کند. در اجرای پسادراماتیک، به جای بازنماییِ مفهوم مورد نظر متن، همهٔ شرکت‌کنندگان اعم از بازیگران، اجراگران، تماشاگران، و سایر دست‌اندرکاران، رخدادی هنری می‌آفرینند که الزاماً وفادار به متن مکتوب نیست و در پی خلق مفاهیم متکثر، باز و همزمان است. همان‌طور که اشاره شد، بازنمایی واقعیت هنوز در بسیاری از آثار معاصر که برچسب پسادراماتیک دارند امری رایج است، اما منطق بازنمایی دیگر بر این آثار حکم‌فرما نیست. در حالی که تئاتر دراماتیک بر محور یک روایت یا نوعی منطق جدلی[1] سازمان‌دهی می‌شود، جنبه‌های نمایشی پسادراماتیک وقتی پدید می‌آیند که کانون اصلی اثر هنری «پیشروی داستان با منطق درونی خودش نیست [و] ترکیب‌بندی[2] نمایش، عامل سازمان‌دهی آن در نظر گرفته نمی‌شود؛ بلکه فرآوردهای تصنعی به حساب می‌آید که بر اثر تحمیل شده است» (لمان ۲۶). بازنمایی دراماتیک با تقلیدِ واقعیت، توهمی‌از واقعیت می‌آفریند که تئاتر

1. Dialectics 2. Composition

پسادراماتیک الزاماً، در پی آن نیست.

هنر غیرمحاکاتی واقعیت خاص خود را می‌آفریند که نه تنها بر واقعیت هستی مخاطبش تاثیر می‌گذارد، بلکه در تعیین شکل این واقعیت نقشی برجسته ایفا می‌کند. با وجود اینکه هستهٔ مرکزی تمامی‌نظریه‌های سنّتی تئاتر را تقلیدِ کنش تشکیل می‌دهد، تئاتر معاصر فقط در پی پاسخگویی به مطالبات «قوانین درونی ترکیب‌بندی خود» است (همان ۶۴)، و سرسختانه به این قوانین پایبند مانده است. تئاتر پسادراماتیک می‌کوشد تا پیوند محکم بین نمایش–تقلید–کنش را از راه‌هایی «شناخته شده، تکراری و گاه حتی جاافتاده» بشکند (ریچاردسون[1] ۲۴). البته به‌کارگیری روش‌های متعارف به منظور شکست ارتباط مزبور در قالب سبک‌های نمایشنامه‌نویسی نوآورانه و پیشتاز به نتیجهٔ مورد نظر می‌رسد. تئاتر دراماتیک به‌طور سنّتی و متعارف به حفظ رابطه‌ای بسیار محکم با تقلید و کنش ادامه داده است. اما این پیوند به نظر لمان «تثلیثی است که در آن تئاتر قربانی درام می‌شود و درام قربانی آنچه به نمایش درآمده، و در نهایت آنچه به نمایش در می‌آید که عین واقعیت است به مسلخ مفهوم می‌رود»(۳۷). در واقع در تئاتر دراماتیک مفهوم و انتقال آن از راه بازنمایی متنِ مکتوب حرف اول را می‌زند. کارگردان و بازیگران می‌کوشند به بهترین وجه ممکن با ارائهٔ نمایشی بر روی صحنه مفهوم و پیامی‌را که در متن دراماتیک گنجانده شده، به مخاطب منتقل کنند. فعالیت‌های تئاتری غیرمحاکاتی نه تنها به تقلید کنش واقعی انسان به منظور بازنمایی حقیقتی عموماً پذیرفته شده نمی‌پردازند؛ بلکه می‌کوشند واقعیت‌های نسبی را اجرا کنند که همزمان بخشی از تجربهٔ زیستهٔ شرکت‌کنندگان اعم از تماشاگر، بازیگر، اجراگر، و سایر دست‌اندرکاران تئاتر محسوب می‌شود. تمرکز فعالیت نمایشی پسادراماتیک بر معنای ذاتی متن نیست. هدف این فعالیت‌ها ارائه و اجرای معانی و حقایق نسبی است که می‌تواند عرصه‌ای برای تکثر معنایی حاصل از تعامل سوژه و دیگری پدید آورد.

ضرورت نوآوری‌های پسادراماتیک

پس از آشنایی اجمالی با مفهوم تئاتر پسادراماتیک، نخستین پرسشی که به ذهن متبادر می‌شود چرایی آن است. در تحقیق حاضر با استناد به نظر پژوهشگران مختلفی که در این زمینه به مطالعات وسیعی دست زده‌اند، به چهار علت اصلی زمینه‌ساز و مشوق خلق

1.Richardson

ویژگی‌های پسادراماتیک در آثار نمایشی معاصر اشاره خواهد شد. این علّت‌ها عبارتند از: به اوج رسیدن بحران بازنمایی در دوران معاصر؛ ضرورت شرکت‌کردن هنر تئاتر در رقابتی نابرابر و دشوار با دیگر رسانه‌های هنری و غیرهنری در بازار سرمایه‌داری؛ ضرورت تجربه و معرفی روش‌های نوینِ ادراک در جهان رسانه‌ای[1]؛ و ناهمخوانی شخصیت‌پردازی دراماتیک با تعریف‌های ضدسوبژکتیویتهٔ معاصر از مفهوم سوژه و ناکارآمدی این روش‌ها در به تصویر کشیدن هویت، سوژه و سوبژکتیویتهٔ پسامدرن. به سبب تمرکز تحقیق حاضر بر موضوع سوبژکتیویته در تئاتر پسادراماتیک، بخش مجزایی به علّت چهارم اختصاص داده خواهد شد. البته دلایل نوآوری‌های پسادراماتیک به هیچ وجه در این چند مقوله خلاصه نمی‌شوند. در حد بضاعت مقاله و با توجه به تمرکز تحقیق حاضر بر مبحث شخصیت‌پردازی پسادراماتیک، توضیح این چهار مورد ضروری و کافی به نظر می‌رسد.

بحران بازنمایی

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، تقلید واقعیت، به‌منزله یکی از واجبات تئاتر سنّتی، همواره در اجرا مشکل‌آفرین بوده، اما بحران بازنمایی بیشتر و جدّی‌تر از گذشته دامن‌گیر دست‌اندرکاران تئاتر معاصر شده است. این بحران، به‌کارگیری نوآورانهٔ اجزا دراماتیک سنّتی و معرفی روش‌های جدید نمایشی توسط تئاتر پسادراماتیک را مبدل به ضرورتی ناگزیر کرده است. لمان بر این باور است که ساختارها و فرم‌ها و سبک‌های هنری جدیدی که در فعالیت‌های تئاتری معاصر نمود یافته‌اند، واکنش‌های آشکاری هستند نسبت به مشکلات بازنمایی که هنر تئاتر از ابتدای پیدایش خود با آن‌ها دست و پنجه نرم کرده است. پیش از لمان نیز بسیاری از پژوهش‌گران تئاتر مانند زوندی[2] به مسئلهٔ بحران بازنمایی متن دراماتیک پرداخته بودند. به عبارت دیگر، تئاتر پسادراماتیک با مطالباتی مشابه آنچه پیشینیان دراماتیکش مواجه بودند روبروست، اما می‌کوشد راه‌حل‌های رضایت‌بخش‌تر و متفاوتی برای آن‌ها پیدا کند.

رقابت تحمیلی

از سوی دیگر، به‌نظر می‌آید یکی از مهمترین علّت‌های گرایش‌های جدید در تئاتر

1.Mediatized 2.Szondi

معاصر، ارتباط پردست‌انداز آن با سایر رسانه‌هاست. همزیستی نه چندان مسالمت‌آمیز تئاتر با هنرهای گوناگون، آن را مجبور به بازنگری و تردید نسبت به خود و گاهی بازجویی از خود کرده است. به همین دلیل، یکی از خصلت‌های بارز تئاتر پسادراماتیک، مانند سایر آثار هنری و ادبی پسامدرن، خودبازنگری[1] و خودمضمونی[2] آن محسوب می‌شود. به گفتهٔ لمان، ساختار گفتمانی تئاتر پسادراماتیک را عمدتاً «مجموعه‌ای از مراحل *خوداندیشی*[3]، *واگشایی*[4]، و *انفکاک* عناصر تئاتردراماتیک تشکیل می‌دهد» (۴۸). هنر تئاتر ناگزیر از کشف و شکوفایی ظرفیت‌های تحول‌آفرین، پنهان و تحقق‌نیافتهٔ خود است. قطعاً خوداندیشی در هنر تئاتر نیز مانند هنرهای دیگر موجب آشکار شدن «فرآیند تفکر و گفتمان‌های« فعال و تاثیرگذار در آثار نمایشی می‌شود (آراگای، اسکودا[5] ۱۳۴). در بسیاری از تئاترهای پسادراماتیک در خلال رخدادی نمایشی، سازوکارها، آرمان‌ها، نظرها و گفتمان‌هایی که زیربنای شکل‌گیری فعالیت نمایشی مزبور هستند، معرفی می‌شوند و توجه مخاطب به ظرایف آن‌ها جلب می‌گردد. رقابت جدّی با صنعت فیلم نیز باعث تقویت نظرات خوداندیشانه‌ای شده است که متعارفات دراماتیک را رد می‌کنند و در پی اصلاحات بنیادین در هنر تئاتر هستند. خوشبختانه بیشتر رسانه‌های جدید خصوصاً هنر فیلم، فاقد عنصر «حضور» هستند. حضور، خصیصه‌ای است که از گذشته تا به امروز فقط مختص فعالیت‌های تئاتری بوده و به نظر می‌رسد در آینده نیز چنین خواهد بود. تئاتر پسادراماتیک با جدیت تمام می‌کوشد به بهترین وجه این ظرفیت منحصر به فرد را به تحقق رساند و به نفع خود از آن استفاده کند.

نکتهٔ مهم‌تر این است که فرآیندهای واگشایی به همراه خوداندیشی، با خودگردان کردن[6] عناصر نمایشی مجزا، موهبت پویایی را به این گونهٔ ادبی ارزانی داشته‌اند. از آنجا که در آثار پسادراماتیک، عناصر و ارکان نمایشی مختلف الزاماً در خدمت یک عنصر اصلی که در تئاتر دراماتیک همان متن نمایشنامه است، قرار نمی‌گیرند، هر یک از آن‌ها ممکن است مقاصد خاص خود را دنبال کند. در تئاتر دراماتیک همهٔ عناصر و اجزا گوناگون نمایش در جهت مقاصد اصلی متن هماهنگ و یکدست می‌شوند. اما تئاتر پسادراماتیک به هر یک از عناصر تئاتر دراماتیک سنّتی به‌منزلهٔ مقوله‌ای

1. Self-reflexivity
2. Self-thematization
3.Self-reflection
4. Decomposition
5. Aragay, Escoda
5. Autonomization

مستقل می‌پردازد. بسیاری از نمایشنامه‌های پسادراماتیک با مضمون قراردادن اجزا زیرساختی[1] خود، توهّم دراماتیک واقعیت را از بین می‌برند. مضمون اصلی بسیاری از آثار نمایشی معاصر «فرآیندهای دریافتی[2] است که به‌دلیل خوداندیشی ارائهٔ نمایشنامه به وقوع می‌پیوندند» (بارنت[3] ۳۸۴). مثلاً در بیشتر نمایشنامه‌های پسادراماتیک، پیوسته *برساختگی*[4] زبانشناختی متن مورد تاکید قرار می‌گیرد و نمایشنامه، حتی در ساحت مکتوب، مبدّل به تأملی راجع‌به خودش می‌شود. البته ساختار خودمضمونی، منحصر به جنبه‌های متنی نمایشنامه‌های پسادراماتیک نیست. بیشتر نمایشنامه‌های معاصر تحت تأثیر به‌کارگیری خودبازنگرایانهٔ سایر نشانه‌های تئاتری مانند نشانه‌های سمعی و بصری نیز هستند. همان‌طور که اشاره شد هنر تئاتر، کالای قابل ارائه‌ای به بازار یا محصول ملموس قابل نشر، پخش و گردشی تولید نمی‌کند و ماهیت مادی ارتباطات تئاتری به گونه‌ای است که شانس موفقیت آن‌ها را در بازار رقابتی امروز کمتر از رسانه‌های دیگر کرده است. از آنجا که تئاتر معاصر مجبور است در بازار سرمایه‌داری با سایر رسانه‌های هنری و غیرهنری به رقابتی سخت تن دهد و متاسفانه فاقد خصوصیت‌های مهمی‌مثل بازارپذیری[5] و سودآوری است، خودگردانی عناصر نمایشی، گسترهٔ وسیعی برای تجربه‌های بدیع و منحصربه‌فرد در اختیار شرکت‌کنندگان در این رخداد هنری قرار می‌دهد که رسانه‌های دیگر قادر به ارائهٔ آن‌ها نیستند.

نیاز مبرم به روش‌های بدیل ادراک

سومین عاملی که زمینه‌ساز گرایش تئاتر معاصر به پرداخت پسادراماتیک محسوب می‌شود، ضرورت کشف و تجربهٔ روش‌های جدید ادراک است. در جهان معاصر تجربه‌های انسان ابعادی وسیع و متفاوت از گذشته پیدا کرده است. مفاهیم اولیه‌ای مانند زمان، مکان، دوری، نزدیکی، اصالت، هویت، واقعیت و بسیاری مفاهیم دیگر، به مدد ارتباطات ماهواره‌ای و رسانه‌ای کاملاً تغییر کرده است. در روش مألوف ادراک و فهم فرض بر این است که ذهن آدمی‌قادر است با تجربهٔ امور گوناگون کلیتی معنادار برایشان خلق کند. آن‌چنان‌که در گذشته گمان می‌رفت تجربه‌ها، اطلاعات، داده‌های حسی و سایر اموری که به ذهنِ رسانه‌ای‌شدهٔ بشرِ قرن بیست و یکم ارائه می‌شوند

1.Infrastructural components
2.Receptive
3. Barnett
4. Constructed-ness
5.Marketability

به‌راحتی تن به فرآیند یکدست‌شدن در قالب تفسیر و معنای معین و جایگاه نهایی و قطعی نمی‌دهند. با شکسته‌شدن قطعیت و اعتبار ابرروایت‌های مدرنیسم و به چالش کشیده‌شدن عقلانیت‌گرایی قرن گذشته، معانی قطعی و منسجم جای خود را به مفاهیم نسبی و متکثری داده‌اند که نه تنها نقطهٔ پایانی برای روابط گفتگویی به ارمغان نمی‌آورند، بلکه اساساً قطعیت و پایان را به تعویق انداخته و ناممکن می‌کنند. گویی ذهن، چاره‌ای جز تمرین و پذیرش ادراکی نسبی، موقت، متغیر و باز از امور ندارد. بر اساس این دسته از تحقیقات، ادبیات و تئاتر پسامدرن برای پاسخگویی به نیازهای دنیایی که به‌سرعت در حال تغییر است و باقی‌ماندن در عرصهٔ رقابت با رسانه‌های دیگر مثل فیلم و صنعت سودآور آن، ملزم به تغییر روش‌های مخاطب قرار دادن ادراک مخاطبانشان شده‌اند. لمان مدعی است به همین منظور گفتمان تئاتری کوشیده است خود را از سلطهٔ گفتمان ادبی آزاد کند (۱۷). البته کارکرد این تئاتر رهایی‌یافته نیز بسیار مشابه کارکرد ادبیات است. هر دو در پی برانگیختن قوهٔ خیال هستند که به‌خاطر مصرف منفعلانهٔ انگاره‌ها[1] و اطلاعات در دنیای رسانه‌ای رو به پژمردگی رفته است.

امروزه فضا و زمان رسانه‌ای زندگی موجب پیدایش نیازی جدی و افزاینده به کشف و آزمون روش‌های بدیل ادراک شده تا به‌مدد آن‌ها ارتباط معنادار انسان با دیگری و جهان ممکن شود. فعالیت‌های نمایشی پسادراماتیک در پاسخ به این نوع نیازها پدید آمده‌اند. انسان معاصر مخیر است یا از ایجاد ارتباط معنایی یا به‌عبارتی گفتگو با بسیاری از رخدادهای پیرامون خود اعم از هنری و غیرهنری صرف نظر کند، یا عادات مألوف و قدیمی‌درک و فهم را با روش‌های جدید ادراک جایگزین کند. با تمرین و تجربهٔ روش‌های بدیل ادراک ذهن بشر مجهز به قوایی کارآمدتر در رویارویی با جهان پسامدرن و پدیده‌های نوی آن خواهد شد. به‌نظر می‌رسد تئاتر پسادراماتیک می‌کوشد تا عرصهٔ مناسبی را برای معرفی، تجربه، و تمرین پاره‌ای از این روش‌ها در اختیار شرکت‌کنندگان قرار دهد.

سوژهٔ پسامدرن و چالش‌های پیش رو

همان‌طور که گفته شد، از آنجا که امروزه مقولهٔ سوژه یکی از مباحث ثمربخش مطالعات فرهنگی و ادبی معاصر است، انواع گوناگون فعالیت‌های نمایشی پسادراماتیک نیز به طور

1.Image

گسترده با آن سروکار دارند. به پیروی از رویکرد تبارشناختی[1] منزفیلد به بحث سوژه، در مقالهٔ حاضر تقسیم‌بندی نظریه‌های سوژه به نظریه‌های سوبژکتیو و ضدسوبژکتیو مبنای بحث قرار می‌گیرد. به منظور اجتناب از موضع‌گیری جانبدارانه نسبت به هر گونه سلسله‌مراتب ارزش‌داورانه، سعی شده تا رویکردی توصیفی به مقولهٔ سوژه در تئاتر پسادراماتیک اتخاذ شود. به‌گفتهٔ منزفیلد همهٔ نظریه‌های ضدسوبژکتیو جدید از ایده‌های فوکو[2] راجع‌به سوژه به‌منزلهٔ «اتاق کار اصلی قدرت»(۱۰) نشأت گرفته‌اند. این نظریه‌ها همگی در یک نکته توافق دارند: همهٔ آن‌ها مخالف تعریف گفتمان جهانی غالب تا اوایل قرن بیستم از سوژه هستند و به همین دلیل ضدسوبژکتیویته محسوب می‌شوند. گفتمان حاکم از قرن هجدهم میلادی تا اوایل قرن بیستم سعی داشته سوژه را به‌مثابه مقوله‌ای ثابت و ایستا تعریف کند و در ادبیات و هنر نیز به بسط چنین تعاریفی پرداخته است. اما از نیمهٔ قرن بیستم به بعد بیشتر نظریه‌های برجسته و مهم سوبژکتیویته، سوژه را مقوله‌ای برساخته، خاتمه نیافته و متغیر فرض کرده‌اند. به قول فیشر-لیخته امروزه وجود سوبژکتیویته «بدون توان بالقوه برای زیرپاگذاشتن برخی مرزها و خط بطلان کشیدن بر بعضی تفاوتهای موجود . به‌نظر امری ناممکن می‌نماید» (۲).

سوژه در هنر نمایش: گذشته و حال

مهم‌ترین راه بازنمایی سوژه در تئاتر، به تصویر کشیدن هویت، چیستی و کیستی انسان‌ها با ارائهٔ شخصیت‌های نمایشی است. شخصیت‌های متعارف دراماتیک صرف نظر از چگونگی بازنمایی‌شان همگی یک ویژگی مشترک دارند. علّت وجودی همهٔ آن‌ها «ارائهٔ ساختار ثابتی از شخصیت فرد است» (ابرمز،هارفم[3] ۴۲-۴۴). سوژهٔ انسانی که در تئاتر سنّتی مورد تقلید قرار می‌گرفت خواه از نوع ارسطویی‌اش با نقطه ضعف تراژیک[4] و خواه از نوع هگلی‌اش در کشاکش یک ستیز اخلاقی سوژه‌ای یکپارچه، متعین و قطعیت یافته بود. از آنجا که مفهوم سوبژکتیویته در عصر حاضر روز به روز پیچیده‌تر می‌شود، ارائهٔ تصویری یکپارچه به منظور بازنمایی و/یا اجرای سوبژکتیویته‌ای یکدست، کاملاً مشخص و قطعیت یافته، با استفاده از شیوه‌های شخصیت‌پردازی متعارف و سنّتی، حتی اگر مطلوب باشد، ممکن نیست. نظریه‌های ضدسوبژکتیو امروزی کاملا مخالف

1.Genealogical
2.Foucault
3. Abrams, Harpham
4.Hamartia

ایدهٔ سنّتی انسجام و یک‌دستی سوژه هستند. به همین دلیل اجرا و/یا بازنمایی مفاهیم جدید سوبژکتیویته با به‌کارگیری روش‌های سنّتی دراماتیک محکوم به شکست است. فعالیت‌های تئاتری پسادراماتیک نظرهای جدیدی را آزموده و توانسته‌اند نوآوری‌های ساختاری و سبک‌شناختی تئاتری نوینی را به جهان معرفی کنند. این روش‌های بدیع، سوبژکتیویتهٔ پسامدرن را با موفقیت بیشتری اجرا و/یا بازنمایی می‌کنند.

به علاوه، در جهان معاصر نه تنها تعریف سوژه تغییر کرده و بسط و تنوع چشم‌گیری داشته، بلکه شرایط و ویژگی‌های جهان پسامدرن دگرگونی‌های بنیادینی را درماهیت سوبژکتیویته انسانی نیز ایجاد کرده است و در واقع می‌توان گفت همین تغییرات علت اصلی ارائهٔ نظریه‌های جدیدی هستند که سعی در تعریف سوژه به اشکال مختلف دارند. سوژهٔ پسامدرن به‌قدری تکه‌تکه، چندوجهی و مبهم است که نمی‌تواند به هیچ نوع انسجام و یکپارچگی تن دهد. آگاهی و ذهنیت فردی قادر به جمع‌بندی کنش‌ها، نمودها، و تظاهرات روزمرهٔ سوژهٔ پسامدرن در قالب تصویری یکدست، منسجم و قطعیت‌یافته از خود نیست. به‌گفتهٔ لمان: «سوژه و ارتباط‌های بین سوژه‌ای که به سبب آن‌ها سوژه می‌توانست دائماً به بهسازی خود بپردازد، دیگر نمی‌توانند تصویرهای مختلف بازنمایی و اجراشده توسط سوژه را یکدست کنند»(۱۵۵). حتی بیرون سالن نمایش، انسان قرن بیست و یکم، بیش از آن که تصویری منسجم و واحد از خود ارائه دهد، روایت‌گر خودی منکسر و تکه‌تکه است. تکثیر دائمیانگاره‌های رسانه‌ای از سوبژکتیویته انسان در مصنوعات فرهنگی معاصر نیز موجب رواج بیشتر مفهوم سوژهٔ چندپاره شده است. در غیاب آنچه فردریک جیمسون[1] «نگاشت/جانمایی شناختی»[2] می‌نامد (۵۱-۵۲)، انسان معاصر خود را «سرگردان در جهانی می‌یابد که در آن اثری از نقاط مرجع[3] اومانیسم[4] مدرنیستی قرن نوزدهم نیست» و بنابراین رویارویی‌اش با پسامدرنیسم، محدود به حوزهٔ نظریه و هنر نمی‌شود، بلکه پسامدرنیسم را به‌مثابه یک مسلط فرهنگی[5] تجربه می‌کند (منزفیلد ۱۶۳-۱۶۴). هیچ ایدئولوژی مذهبی یا سیاسی، نظام اقتصادی، سنّت فرهنگی یا نهاد اجتماعی قادر به ارائهٔ تعریفی دقیق و کامل از سوبژکتیویته معاصر نیست. در نتیجه، سوژه باید بین ساحت‌های بافتاری[6] متفاوت پرسه زند، منظرهای

1. Fredric Jameson
2.Cognitive Mapping
3. Reference Points
4. Humanism
5. Cultural Dominant
6. Contextual

گوناگون را بیازماید، و ابعاد مختلف هستی را در کنکاش بی‌پایان خود برای دستیابی به ثبات کشف کند. جیمسون در ادامه مدعی می‌شود که این سردرگمی‌نه تنها درحوزهٔ عمومی‌زندگی بشر حاکم شده، که در فضای درونی حیات بشری نیز چنان سلطه یافته که موجب پیدایش «زوال تاثیرپذیری عاطفی»[1] شده است (۶-۱۶). منظور جیمسون از «زوال تاثیرپذیری عاطفی» در پسامدرنیسم، حذف کامل سوبژکتیویته و همهٔ احساسات و عواطفش از ساحت‌های گوناگون حیات بشری خصوصاً انگاره‌های هنری معاصر نیست. به نظر او در گفتمان نظری پسامدرن سوژه تبدیل به یک «کالا شده و به انگارهٔ خود تغییر شکل داده است» (۱۱). بلاتکلیفی و سردرگمی‌تعریف و جایگاه سوژه به درونش سرریز کرده و نهایتاً منجر به شکل‌گیری «احساسات شناور و غیرشخصی»شده است (همان). سوژهٔ پسامدرن نه فقط در تعریف و نظریه با سوژه‌های پیش از خود تفاوت دارد، بلکه اساساً از جنس دیگری است، ماهیتی دیگر دارد و بازنمایی و/یا اجرای آن بر صحنهٔ تئاتر سازوکار مناسب با ماهیتش را می‌طلبد.

اجرای سوبژکتیویتهٔ پسامدرن در فضای آستانه‌ای[2]

علاوه بر تغییراتی که در سوبژکتیویته و نظریه‌های مربوط به آن ایجاد شده فضای نمایش‌های معاصر نیز تغییر چشم‌گیری نسبت به نمایش‌های دراماتیک کرده است. به‌گفتهٔ بوگدن[3]، فضای فیزیکی پسادراماتیک فضایی «آستانه‌ای است که در آن، محدودهٔ مقولات زیباشناختی، تمایز دقیق و مشخصی از محدودهٔ مقولات واقعی ندارد«؛ مرزها مخدوش شده و وجوه افتراق برجستهٔ واقعیت و هنر، در هم آمیخته‌اند (۸). بازنمایی و/یا اجرای این سوژهٔ متفاوت در فضایی رخ می‌دهد که نه کاملاً به ساحت واقعیت عینی تعلق دارد و نه می‌توان آن را یک سر به عالم هنری منتسب کرد. البته زیر پا گذاشتن و از بین بردن کامل مرز بین واقعیت و هنر امری ناممکن و دست نیافتنی است. همواره غشای نازک و نفوذپذیری، بُعد هنری فعالیت تئاتری را از واقعیت عینی تجربهٔ آن جدا می‌کند. فقط و فقط اگر اجرایی بتواند جنبهٔ وهم‌آلود و مجازی رخداد تئاتری را کاملاً مبدل به واقعیت بلافصل شرکت‌کنندگانش کند، قادر است از آستانه رد شود و به بُعد شاعرانهٔ هستی قدم بگذارد (همان ۱۶). چنین فرآیندی تاکنون به‌طور کامل و با موفقیت

1. Waning of Affect
2.Liminal/Threshold
3.Bogdan

رخ نداده است. در تئاتر پسادراماتیک فرآیندهای شکل‌دهندهٔ سوبژکتیویتهٔ چندپاره، باز و رسانه‌ای پسامدرن همواره در فضایی آستانه‌ای در حال انجام است که درآن رخدادی زیباشناختی به نام تئاتر به وقوع می‌پیوندد.

به‌علاوه، درخلال تئاترهای پسادراماتیک به دلیل تجربه‌ای مشترک و بلافصل، اتفاق‌های گوناگونی برای بازیگران و/یا اجراگران و تماشاگران رخ می‌دهد و تغییری در آن‌ها ایجاد می‌شود. این تغییرات فضای تئاتر را به کارگاهی جمعی تبدیل می‌کنند که در آن فرآیندهای پیچیده و خلاقانهٔ شکل‌گیری سوژه همواره در حال بسط و توسعه است. تغییر مزبور ممکن است از نوع تغییر شکنری باشد که آن را تغییر اجرا–محور[1] می‌نامد و به تغییری که حاصل اجراست اطلاق می‌کند. البته ممکن است در تجربه‌کنندگان رخداد تئاتری تغییراتی از انواع دیگر نیز به وقوع پیوندد که در تقسیم‌بندی شکنر نمی‌گنجند. به‌گفتهٔ شکنر، سه سطح از تغییر در تئاتر محتمل است: تغییر در داستان، در اجراکنندگان و در تماشاگران (۱۶۶–۷۵). در بحث سوژه در تئاتر پسادراماتیک، دو دستهٔ آخر تغییرات نامبرده، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کنند. بازیگری که نقش یک شخصیت نمایشی را به عهده می‌گیرد باید خودِ دومی‌برای خود فرض کند. برای رسیدن به این هدف، او موقتاً به شخصی غیرحقیقی با خصوصیات ظاهری و فکری خاصی مبدل می‌شود. به بیان سیترون[2] و همکاران در خلال رخداد تئاتری «وظیفهٔ اصلی اجراگر قرار دادن بدن/ فکر خود در معرض یک بازآرایی[3] موقت است» (همان ۱۷۳). همان‌طورکه اشاره شد در تئاتر پسادراماتیک معمولاً اتفاقی برای بدن بازیگر و/یا اجراگر می‌افتد. ممکن است در تماشاگران نیز پس از تجربهٔ تئاتری سرگرم‌کننده یا آیین–محور[4] ، تغییری دائمی‌یا موقت ایجاد شود. پژوهش‌گران و منتقدان تئاتر به تغییرات جسمی، فکری، روحی، عاطفی، . دیگری نیز اشاره کرده‌اند که می‌توانند شرکت‌کنندگان در تجربهٔ جمعی تئاتر را تحت تاثیر قرار دهند. پس از هر تئاتر، دست‌کم یک تغییر در همهٔ شرکت‌کنندگان اعم از بازیگران، اجراگران، تماشاگران و سایر دست‌اندرکاران آن نمایش ایجاد می‌شود. منظور همان چیزی است که از تجربهٔ رخداد نمایشی در خاطرهٔ آن‌ها ثبت گشته و از آن لحظه به بعد مبدّل به بخشی از سوبژکتیویته آن‌ها می‌شود. خلاف آنچه در تئاتر دراماتیک رخ می‌دهد، تجربهٔ تئاتری پسادراماتیک در سطح تبادل اطلاعات و مفاهیم

1. Transformance
2.Citron
3.Re-arrangement
4.Ritualistic

موجود در متن متوقف نمی‌شود و با درگیر کردن شرکت‌کنندگان در فرآیند تولید مفاهیم متکثر مشترک و فردی اساساً تجربه‌ای متفاوت به آن‌ها ارزانی می‌کند. بوگدن، به درستی این نکته را خاطرنشان می‌کند که در بیشتر فعالیت‌های نمایشی پسادراماتیک، «ساحت مجازی تخیل به درون سوبژکتیویته تراوش‌هایی می‌کند که اگر چه تغییرپذیر اما دیرپا هستند. حس اینجا-و-اکنونیِ چنین تجربه‌هایی، تاثیری به جای می‌گذارد که به‌راحتی از بین نمی‌رود، ولی به‌تدریج جای خود را به ادراکی بدیل می‌دهد»(۸). میزان تأثیری که انواع گوناگون این تغییرات بر سوبژکتیویتهٔ شرکت‌کنندگان در رخداد نمایشی می‌گذارند متفاوت است، اما هیچ‌کس پس از تجربهٔ رخداد مزبور مانند پیش از آن نیست. چنین تجربه‌هایی حتی اگر فقط در اذهان به شکل خاطره یک رخداد باقی بمانند، عمری طولانی‌تر از خودِ رخداد دارند و نهایتاً مبدل به بخشی جدایی‌ناپذیر از سوژه می‌شوند. موضع‌گیری‌های نظری پسامدرن در دهه‌های اخیر، با هموارکردن راه برای ایجاد تغییرات اساسی در معنای سوبژکتیویته، مفهوم اجرا را نیز به چالشی جدی کشیده‌اند. همان‌طور که اشاره شد، از آنجا که در جهان پسامدرن سوژه فاقد جایگاهی ثابت است و در هر لحظه و موقعیت جایگاه موقت جدیدی را اشغال می‌کند، واژهٔ سوژه به‌گفتهٔ سایکس[1] «اغلب به تەماندهٔ آنچه در جایگاه‌های بسیار بی‌ثبات سوژه رسوب می‌کند، اطلاق می‌شود. این جایگاه‌های متنوع و متغیر، درون شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط قدرت و نظام‌های گفتمانی تولید می‌شوند»(۳). سایکس به نکتهٔ ارزشمند دیگری نیز توجه کرده و تمرکز مطالعاتش را بر جایگاه جدید اجرا در دورهٔ پسامدرن و ارتباط آن با سوژه قرار داده است. به نظر او اجرا فعالیتی است که هم سوژهٔ از پیش موجود را بازتاب می‌دهد و هم عامل بسیار تعیین کننده‌ای در ترکیب‌بندی و ماهیت سوژه است. در واقع اجرا، «نمای خارجی[2] سوبژکتیویته را شکل می‌دهد»(همان). خلاف بازنمایی دراماتیک که کارکردی ارجاعی دارد و نشانگر نوعی مشابهت به مصداق است، در تئاترهای پسادراماتیک، مصداق یا مبهم و ناشناخته است، یا در خلال اجرا به‌حدّی انکسار یافته که نمی‌توان آن را شناسایی کرد. جایگاه اجرا از یک دستگاه کپی‌برداری مکانیکی به فرآیندی خلاق ارتقا یافته که کارکردی تعیین‌کننده در ساخت و شکل‌دادن سوبژکتیویته دارد. رابطهٔ دوسویهٔ بین اجرا و سوبژکتیویته فقط به حوزهٔ هنری تئاتر محدود نمی‌شود. سوبژکتیویتهٔ

1.Sikes 2.Contour

پسامدرن نه تنها به‌منزلهٔ مقوله‌ای اجرایی[1] تعریف می‌شود، بلکه بسیاری آن را چیزی جز اجرا نمی‌دانند. اجراهای دراماتیک، تئاتری، اجتماعی، فرهنگی،. همزمان و بیوقفه انگاره‌های گوناگونی از سوژه ساخته و ارائه می‌دهند که هیچ‌یک نسخه‌ای از یک سوژهٔ اصلی نیستند، بلکه همهٔ آن‌ها سوژه‌اند. این انگاره‌ها دامنهٔ بی‌انتهایی از موضع‌های گوناگون سوژه را معرفی می‌کنند و هر یک حد و مرز نمای خارجی سوبژکتیویته را به نوعی متفاوت از دیگری تعیین می‌کنند. در نتیجه، سوبژکتیویته و اجرا مبدل به دو فرآیند بی‌پایان، با ارتباطی درونی می‌شوند. این دو عامل همکاری نزدیکی دارند برای ایجاد آمیزه‌ای از گزینه‌های متعدد و مکرری که رخداد اجرایی از سوژه ارائه می‌دهد (همان ۸).

همان‌طور که یورس-مونبی در پیشگفتار خود به کتاب لمان اشاره کرده‌است: ساختمان[2] نمایشنامه‌های پسادراماتیک حتی در ساحت متن مکتوب «نوعی تئاتروارِی ذاتی» را پیش‌فرض قرار می‌دهند که شرکت‌کنندگان را به «تماشای خود به‌منزله سوژه‌هایی که درحال درک و کسب دانش هستند و تا حدودی ابژهٔ شناخت خود را خلق می‌کنند،» (۶) وا می‌دارد. خودبازنگری تئاترهای پسادراماتیک مخاطب را به شرکت فعال تشویق کرده وعرصه‌ای فراهم می‌آورد تا شرکت کنندگان بتوانند آگاهانه از جنبهٔ تئاتری رخداد نمایشی در فعالیت خود استفاده کنند. بدین‌ترتیب، شرکت‌کنندگان تیزبینانه متوجه نوع جدیدی از تئاتروارِی می‌شوند که با شدت و جدیت تمام اهدافی غیر از تئاتروارِی دراماتیک را دنبال می‌کند. هدف تئاتروارِی پسادراماتیک فعالسازی شرکت‌کنندگان درفرآیندهای شکل‌بخشی، ساختارشکنی[3] و بازسازی[4] سوژه است. در جهان معاصر، تئاتر فقط استعارهٔ مبسوطی از زندگی بشر نیست؛ بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از خودِ زندگی است. دنیای قرن بیست و یکم مبدل به صحنهٔ پهناوری برای اجرای سوبژکتیویته شده است.

منزفیلد بحث خود درباره نظریه‌های سوبژکتیویته را با بیان نقش شانس و تصادف در فرآیند شکل‌گیری سوژهٔ پسامدرن به پایان می‌رساند (۱۷۳-۱۶۲). در همهٔ تحقیقات راجع‌به سوبژکتیویته در تئاتر پسادراماتیک نیز باید به تاثیر تعیین‌کنندهٔ این دو عامل توجه کافی مبذول داشت. با در نظر گرفتن نقش مخاطب در رخدادهای نمایشی پسادراماتیک، هر قدر هم که اجرای نمایشی از پیش طراحی شود و با دقت تمام ارائه شود، واکنش‌های

1.Performative
2.Construction
3.Deconstruction
4. Reconstruction

غیرقابل پیش‌بینی تماشاگران، بی‌ثباتی و ابهام فراوان ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب، ساخت سوبژکتیویته مبدل به فرآیند گفتگویی خلاق بر مرز بین هنر و واقعیت می‌شود که در رخدادهای نمایشی پسادراماتیک مخاطبان، بازیگران و/یا اجراگران را به شرکت هر چه فعالتر می‌خواند. تئاترهای پسادراماتیک با نوآوری‌های خود خصوصا در زمینهٔ شخصیت‌پردازی، ارائهٔ گفتگوهای نمایشی، و خلق پیوستارهای زمانی–مکانی پسامدرن توانسته‌اند در بازنمایی و اجرای سوبژکتیویته معاصر گام‌های مهمی‌بردارند. بدین ترتیب تئاتر پسادراماتیک توانسته است فضایی مناسب برای اجرای فرآیند گفتگویی[1] و مستمر ساخت سوبژکتیویته و مذاکره‌ای بی‌پایان دربارهٔ ماهیت سوژهٔ معاصر را در اختیار شرکت‌کنندگان در رخداد هنری نمایش پسامدرن گذارد.

انواع شخصیت‌پردازی پسادراماتیک

در چهار دههٔ اخیر، تعریف‌های ارائه‌شده در حوزهٔ نظریه‌های ادبی برای مفهوم سوژه، و به تبع سوبژکتیویته، و همچنین تغییرات ایجادشده در هویت و سوبژکتیویته انسان پسامدرن، روش‌های سنتی و دراماتیک شخصیت‌پردازی نمایشی را به چالشی جدی کشیده‌اند. روش‌های سنّتی و دراماتیک شخصیت‌پردازی نمایشی، هم با تعریف‌ها و نظریه‌های ضدسوبژکتیویتهٔ معاصر دربارهٔ مفهوم سوژه ناسازگار هستند و هم در به تصویر کشیدن هویت، سوژه و سوبژکتیویتهٔ پسامدرن بر روی صحنهٔ تئاتر ناکارآمد از آب در آمده‌اند. از اواخر قرن بیستم و خصوصاً در دهه‌های اخیر سوژهٔ انسانی مقوله‌ای برساخته[2]، تکه تکه، ناتمام، در حال صیرورت ابدی، گفتگویی، خاتمه‌نیافته[3]، و باز تعریف شده است. در روش سنّتی شخصیت‌پردازی نمایشی هر یک از بازیگران موظفند به بهترین وجه ممکن هویتی یکپارچه و منسجم از یک شخصیت نمایشی ارائه دهند که بر اساس متن نمایشنامه تعریفی قطعی از او دارند. در بسیاری از نمایشنامه‌های دراماتیک خصوصیات فیزیکی، فکری، و عاطفی شخصیت‌ها با جزییات فراوان توضیح داده شده است. کارگردان‌های نمایش‌های دراماتیک موظف به یافتن بازیگری هستند که از همه نظر به شخصیت نمایش مشابهت داشته باشد و در صورت لزوم با استفاده از هنر چهره‌آرایی و بهره‌گیری از استعداد بازیگران در تقلید، واقعیترین سوژهٔ شبیه به

1.Dialogic
2. Constructed
3.Unfinished

شخصیت نمایشی را عرضه کنند. مشکلی که در بازنمایی شخصیت انسان پسامدرن، تئاتر معاصر را ناگزیر به ابداع و تجربهٔ روش‌های بدیل پسادراماتیک کرده، در وهلهٔ نخست ماهیت سوژهٔ معاصر و سپس نظریه‌های معاصر سوژه و تعریف‌های ارائه شده توسط آن‌هاست. انسان پسامدرن فاقد تمامیت و یکپارچگی مفروض هویتی است. سوژهٔ قرن بیست و یکم موجودیت سیالی دارد که در هر لحظه ممکن است شکلی نو به خود گیرد. در جهان رسانه‌ای که زندگی و گفتمان، در فضایی تئاتروار[1] شکل می‌گیرد، گویی فرهنگی نو برای ساحت دیگری از بودن به سوژهٔ انسانی تحمیل شده است. (فاکس I) نظریه‌های کنونی نیز، سوبژکتیویته را مقوله‌ای ناتمام می‌دانند که در فرآیند گفتگویی شکل‌گیری خود مرتب دچار ساختارشکنی و بازسازی است. اساساً موضوع بازنمایی متفاوتی پیش روی تئاتر معاصر است و از این رو دست اندرکاران تئاتر نیازمند آزمودن روش‌های بدیل اجرایی شده‌اند. به صحنه آوردن سوژه‌های چندپاره، مبهم، غریبه، و ناتمام پسامدرن مستلزم آزمودن و معرفی روش‌های نوین شخصیت‌پردازی نمایشی است. بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتر معاصر تلاش‌های چشمگیر و مفیدی در این زمینه انجام داده‌اند که تحقیق حاضر با بررسی بیش از صدها نمایشنامه که همگی پس از دههٔ هشتاد اجرا شده‌اند و ویژگی‌های پسادراماتیک دارند موفق به طبقه‌بندی این روش‌ها در پنج دستهٔ کلی شده‌است. در بخش حاضر، این روش‌ها به طور مختصر معرفی می‌شوند و برای هر یک از آن‌ها فقط به یک نمونه اشاره‌ای گذرا خواهد شد. قطعاً با مطالعات وسیعتر میدان فراخی برای بحث مفصل دربارهٔ هر یک از این موارد و کشف روش‌های دیگر وجود دارد. این روش‌ها عبارتند از:

پردازش شخصیت‌های غایب

یکی از روش‌های پسادراماتیک شخصیت‌پردازی، ساخت شخصیتی غائب است که نمونهٔ بسیار برجستهٔ آن در نمایشنامه‌ی *سوء قصدهایی به جان آن زن*[2] اثرمارتین کریمپ[3] تجربه شده است. نخستین اجرای این نمایشنامه در سال ۱۹۹۷ در تئاتر سلطنتی لندن بود. در نمایشنامهٔ کریمپ، مجموعه روایت‌های گوناگونی از زندگی زنی به نام «ان» ارائه می‌شود. او شخصیتی شبح‌گونه و چندشکلی است که نه هرگز بر روی صحنه می‌آید و نه صدایش شنیده می‌شود. تئاتر مزبور شامل هفده سناریو است

1. Theatricality
2.*Attempts on her Life (1997)*
3.Martin Crimp

حاوی: سخنان ضبط شده بر روی دستگاه پیغام‌گیر تلفن «ان» (پرده اول)؛ گفتگوهای نمایشی بین شخصیت‌هایی که نسبتشان با«ان» مشخص نیست (پرده‌های دوم، سوم، چهارم،ششم، هشتم، نهم، یازدهم، دوازدهم، سیزدهم، پانزدهم، هفدهم)؛ متنی که قابلیت اجرا به شکل یک ترانه یا آگهی تبلیغاتی تلویزیونی را دارد (پرده پنجم)؛ متنی که به یک زبان آفریقایی یا اروپای شرقی جمله به جمله همراه ترجمه انگلیسی آن ارائه می‌شود (پرده هفتم)؛تک‌گویی نسبتاً بلند درباره ملاقات «ان»، شریک زندگی، و بچه‌هایش با مادربزرگ بچه‌ها که فردی ناشناس آن را ارائه می‌دهد (پرده دهم)، شعری نسبتاً بلند راجع به دختر همسایه (پرده چهاردهم)؛ و تک‌گویی که زنی جوان احتمالاً دربارهٔ «ان»اجرا می‌کند و جمله به جملهٔ آن کاملاً عاری از احساسات به یک زبان آفریقایی، آمریکای جنوبی، یا اروپای شرقی ترجمه می‌شود (پرده شانزدهم). نمایش قصد دارد «شبح‌وارگی مطلق و تهی‌بودن مشکوک زنی را تعریف کنند و به آن صدا ببخشد که از خود هستی مستقلی ندارد،» (آیاچه[1]، ۲). از آنجا که هر چه نمایش پیش می‌رود هویت «ان» مبهم‌تر، نامنسجم‌تر و نامتعین‌تر می‌شود، در واقع هر یک از سناریوها به‌منزلهٔ سوءقصدی به جان این زن غائب در نظر گرفته می‌شود.

در مقایسه با شخصیت‌پردازی دراماتیک که عمدتاً سعی می‌کند با بهره‌گیری از گفتگوهای نمایشی بین بازیگرها و رخدادهای داستان، و دیگر نشانه‌های صحنه‌ای مخاطب را با هویت خاص و معین یک یا چند شخصیت آشنا کند، شخصیت‌پردازی کریمپ در این نمایش نه تنها قطعیت‌بخشیدن و تعریف شخصیت غائبی مانند «ان»را ناممکن می‌کند، بلکه با استفاده از ترفندهای گوناگون، شناسایی بقیهٔ شخصیت‌های نمایش را نیز به تعویق میاندازد. گویی قصد نمایشنامه دعوت مخاطب به تجربهٔ ادراکی متفاوت از سوژه یا سوژه‌های موردنظر است. ادراک مخاطب‌ناگزیر از به تعلیق درآوردن تعریف سوژه است، تا جایی که رسیدن به تعریف قطعی سوژه اهمیت متعارف خود را از دست می‌دهد. حتی خلاف آنچه در تئاترهای دراماتیک سنّتی، مدرن، یا تئاتر برشتی به وقوع می‌پیوندد؛ زبان شکل‌دهندهٔ شخصیت نمایشی نیست. «ان، به‌مثابه مصداقی[2] چندوجهی، تکه تکه، و منکسر و با صدای شخصیت‌هایی که سوبژکتیوتهٔ پیچیده‌اش را تعین می‌بخشند؛ آن را مخدوش یا توجیه می‌کنند؛ یا در آن دخل و تصرف می‌کنند، به زبان حمله‌ور می‌شود» (همان).

1.Ayashe 2.Referent

کریمپ با به‌کارگیری این روش پسادراماتیک موفق شده تا صدای شخصیت غائب را در کشاکش صداهای گوناگون و متفاوتی که در سناریوهای مختلف برای «ان» ساخته و پرداخته می‌شود، تکه تکه و پخش کند. این انکسار تا جایی پیش می‌رود که مخاطب به‌رغم شنیدن صدای شخصیت غائب از میان جمله‌ها، متن‌ها و نشانه‌های ارائه شده، قادر به تعیین منبعی معین نیست که بتواند صداهای گوناگون را به آن نسبت دهد. به عبارتی، ارتباط گفتگویی مخاطب با صداهای مختلفی که در خلال رخداد نمایشی ساخته و ارائه می‌شوند با بسته‌شدن پردهٔ آخر به پایان نمی‌رسد. تعریف شخصیت «ان» چه در ابعاد ظاهری و چه در ساحت باطنی تا ابد پروژه‌ای پایان‌ناپذیر باقی خواهد ماند. با دریغ‌کردن فرصت انتساب این صداهای چندگانه و بعضاً مغایر یکدیگر به بدن قابل‌رؤیت، قضاوت، و ارزش‌داوری بازیگری واقعی از مخاطب، نمایش به ادراک مخاطب اجازهٔ جمع‌بندی موقت، صوری و نسبی راجع‌به شخصیت غائب را نیز نمی‌دهد. دست‌اندرکاران هنر تئاتر معاصر با به‌کارگیری چنین روشی می‌توانند سوژهٔ در حال صیرورت پسامدرن را که روش‌های دراماتیک و سنّتی عاجز از بازنمایی آن هستند، بر صحنهٔ نمایش اجرا کنند. ابعاد پردازش پسادراماتیک شخصیت‌های غائب بسیار وسیع‌تر از حوصلهٔ یک مقاله است، اما تحقیق حاضر سعی بر معرفی روش‌های گوناگونی دارد که در نمایش‌های معاصر به‌کار گرفته شده‌اند.

شخصیت‌پردازی ناهمخوان

در این روش بازیگران منتخب برای ایفای نقش‌های گوناگون تعمداً با شخصیت‌های نمایش ناهمخوان هستند. ایفای نقش یک زن توسط یک مرد، یک سفیدپوست توسط بازیگری سیاهپوست، یک پسربچه توسط یک بازیگر زن، یک دخترجوان توسط یک عروسک نمایشی و دختربچه‌ای پنج‌ساله توسط مردی میان‌سال از بارزترین موارد شخصیت‌پردازی ناهمخوان محسوب می‌شود که کریل چرچیل[1] در نمایشنامهٔ *آسمان هفتم*[2] آن را تجربه کرده است. روش کار گروه نمایشی شرکت سهامی[3] که چرچیل در سال‌های ۱۹۷۹–۱۹۷۸نمایشنامه را برای آن‌ها نوشته، به این صورت است که نخست نویسنده، کارگردان، و بازیگران نمایش در کارگاهی شرکت می‌کنند. در کارگاه مزبور این افراد درباره موضوع خاصی تحقیق می‌کنند (سه هفته برای نمایش *آسمان هفتم*)

1.Caryl Churchill 2.*Cloud Nine*

3.Joint Stock Theatre Group

و نتایج مطالعات خود را با دیگران به اشتراک می‌گذارند. سپس نویسنده شروع به نگارش اثر می‌کند و پس از پایان یافتن نخستین نسخهٔ مکتوب نمایش (یکسال بعد از اتمام کارگاه اولیه در مورد این نمایش)، گروه برای تمرین و بازنویسی نمایشنامه گرد هم می‌آیند. دورهٔ تمرین و بازنویسی این نمایش نیز شش ماه به درازا کشید. موضوع تحقیق برای این نمایش سیاست‌های جنسی بود.

به‌گفتهٔ چرچیل یکی از مسائل طرح شده در خلال کارگاه تحقیقاتی، مشابهت و توازی بین ستم جنسی و ستم استعماری بود که مبنای پردازش کل نمایشنامه برای او شد (چرچیل، ۲۴۵). نویسنده به دلایل گوناگونی برای انتخاب بازیگران ناهمخوان اشاره کرده است که با در نظر گرفتن اصل سفسطهٔ مولف[1] از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. آنچه از منظر بحث فعلی حائز اهمیت به شمار می‌آید، ضرورت‌ها و نتایج این انتخاب است. در وهلهٔ نخست، هنجارشکنی پسادراماتیک چرچیل به‌آسانی قادر به شکستن عادت مألوف ذهن در متجسدکردن[2] سوژهٔ انسانی و در این نمایشنامه خاص، کلیشه‌سازی‌های جنسی و جنسیتی است. بازنمایی توازی موجود بین امپریالیسم استعمارگر و هژمونی مردسالار و اشاره به پوچ بودن هر دو نظام ارزش‌داورانه نیز با به‌کارگرفتن بازیگران ناهمخوان به‌طور همزمان ممکن شده است. مخاطب در رویارویی با بدن مردانه‌ای که نقش یک زن یا یک دختربچهٔ پنج‌ساله را ایفا می‌کند، یا بدن زنانه و بالغی که سوژه‌ای مذکر و جوان را در خود جای داده است، فارغ از معانی ضمنی مورد نظر نویسنده، ناگزیر به ساختارشکنی از عادت‌های تحمیلی و متعارف ادراک و فهم می‌شود. شخصیت‌پردازی ناهمخوان چرچیل با «روایت تاریخی» خود توانسته «تا حدودی درتداوم رویه‌های متعارف خوانش یک اجرای نمایشی وقفه ایجاد کند و به آن‌ها نظمی‌نو ببخشد» (دیاموند، ۲۷۸).

از سوی دیگر، مفهوم سیّال‌بودن سوژه و عدم اتصال مطلق سوژه‌ای با خصوصیت‌های معین به بدنی مؤنث، مذکر، پیر، جوان، سفید، یا سیاه با این نوع شخصیت‌پردازی نوآورانه تبدیل به مقوله‌ای می‌شود که می‌توان آن را با حواس طبیعی انسان تجربه کرد. این نوع نمایش‌ها، با زیرپاگذاشتن و برهم‌زدن بنیادی‌ترین ضوابط شخصیت‌پردازی دراماتیک، می‌کوشند تجربهٔ رویارویی حسی با سوبژکتیویتهٔ نامتعین و متکثر پسامدرن را به مخاطب ارزانی کنند. نوع رفتار، سخن گفتن، لباس پوشیدن، تفکر،

1.Intentional Fallacy 2.Embodiment

احساس، عواطف و هر آنچه فرهنگ غالب برای سوژه‌های مختلف تعریف و بازتکرار کرده و آن‌ها را به شکل کلیشه‌های اجتناب‌ناپذیری به سوبژکتیویته تحمیل کرده است، به چالشی جدی فراخوانده می‌شوند و از این رهگذر، شرکت‌کنندگان در رخداد نمایشی تجربهٔ ملموسی خواهند داشت از انفکاک سوژه و بدنی که آن را در خود جای داده است.

شخصیت‌پردازی نابرابر

در شخصیت‌پردازی‌های نابرابر تعداد بازیگران و شخصیت‌های نمایشی با یکدیگر تناسبی ندارند. گاه یک بازیگر ایفاگر چند نقش متفاوت است؛ گاه بیش از یک بازیگر به ایفای نقش یک شخصیت نمایشی می‌پردازند و گاه چند بازیگر هم‌زمان بر روی صحنه و در حال ایفای نقش یک شخصیت نمایشی هستند. چرچیل از نوع اول این روش نیز نمونه‌هایی در میان آثارش عرضه کرده است. مثلاً در نمایشنامهٔ *زنان برتر*[1] نقش شانزده شخصیت نمایشی توسط هفت بازیگر ایفا می‌شود. در نمایش‌های *تالاب*[2] و *پاسبان‌های لطیف*[3] نیز فقط شش بازیگر به ترتیب نقش بیست و دو و سیزده شخصیت نمایشی را بازی می‌کنند. فارغ از معانی ضمنی و تاویلی که از ایفای نقش‌های مشترک توسط یک بازیگر در هر نمایش خاص مستفاد می‌شود، به‌کارگیری این روش در وهلهٔ نخست، رسم کلاسیک و متعارف بازنمایی واقعیت و توهم واقعیت صحنه‌ای را متزلزل می‌کند. به علاوه، یادآوری مستقیم و دایمی نمایشی‌بودن رخداد هنری به شرکت‌کنندگان، مانع همزادپنداری متعارف مخاطب با شخصیت نمایشی نیز می‌شود.

در شخصیت‌پردازی نابرابر نیز به روشی متفاوت، انتساب سوژه به بدن معین ناممکن می‌شود. بدن یک بازیگر چند سوژهٔ متفاوت را در خود جای می‌دهد و مفهوم سوبژکتیویتهٔ سیّال از منظری دیگر ملموس می‌شود. برساختگی هویت انسان معاصر که از مبانی اولیهٔ نظریه‌های ضدسوبژکتیویتهٔ چند دههٔ اخیر است، با به‌کارگیری چنین روش‌هایی مورد تاکید قرار می‌گیرد. جنبهٔ دیگری که استفاده از این روش شخصیت‌پردازی پسادراماتیک آن را برجسته می‌کند، عمومیت‌داشتن شرایط شکل‌گیری و موقعیت‌های ممکن و موجود سوژه در قرن حاضر است. به‌عبارتی سوژه با اقامت موقت در بدن بازیگری که ایفاگر نقش‌های متفاوت است، بُعد همواره سیّالِ هویت انسانی را ارائه می‌کند. فارغ از شرایط تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی که هر یک ردپایی

1.Top Girls 2.*Fen*

3.*Softcops*

در ساختار متغیر سوژه دارند، سیّال‌بودن و روانی سوبژکتیویته امری ثابت و همگانی است.

سوژه‌های در حال صیرورت نه تنها در بدن یک بازیگر جای خود را به سوژهٔ دیگر می‌دهند، بلکه گاه سوژه‌های واحد از بدن یک بازیگر به بدن بازیگر دیگر منتقل می‌شود. در این نمایش‌ها ممکن است نقش یک شخصیت نمایشی را در هر صحنه بازیگر متفاوتی ایفا کند یا حتی در خلال یک صحنه، جابجایی بازیگر ایفاگر یک نقش واحد رخ دهد. استوارت شرمن[1] در اجرای هجده دقیقه‌ای و بی‌کلام خود از نمایشنامهٔ *هملت* پنج بازیگر ایفای نقش هملت را به‌طور هم‌زمان بر روی صحنه می‌آورد (۱۹۸۵). هر یک از اجراگران این قطعه، در حالی که ژست‌های[2] مختلفی به خود می‌گیرند، نسخه‌هایی از نمایشنامه‌ی شکسپیر را با خود حمل می‌کنند. مثلاً یکی از آن‌ها فقط نشسته و نمایشنامهٔ اصلی را می‌خواند. دکور صحنه پوشیده از صفحاتی از نمایشنامه است که به شکل دشنه، تکه تکه و سرهم شده‌اند (هاول ۲۱۳-۲۱۴). قطعهٔ اجرایی شرمن نه تنها سوال‌هایی زیربنایی راجع‌به هویت هملت در ذهن مخاطب مطرح می‌کند، بلکه تردیدی هستی‌شناسانه[3] را دربارهٔ ساحت وجودی که سوژه‌ای به نام هملت در آن بروز و ظهور یافته، در ذهن تماشاگر پی می‌نهد. شرکت‌کنندگان این قطعهٔ پسادراماتیک فقط نمی‌پرسند: هملت واقعی کیست، چیست، و در چه زمان و مکانی باید او را جستجو کرد؟ پرسش اصلی آن‌ها این خواهد بود که آیا سوژه‌ای به نام هملت موجود یا ممکن است و اگر پاسخ مثبتی به این سوال بدهند، سوال چالش‌برانگیز متعاقب آن چگونگی موجودیت سوژه‌ای به نام هملت، به طور خاص، و مقوله‌ای به نام سوژه، به طور عام، خواهد بود.

پردازش شخصیت‌های مجهول

در بسیاری از نمایشنامه‌های پسادراماتیک نویسنده، علاوه بر حذف دستور صحنه و توصیف ظاهری شخصیت‌ها؛ نام، سن، جنسیت، شغل، و حتی نسبت آن‌ها با یکدیگر را تعمداً مجهول نگه می‌دارد. متن نمایشنامه شامل جملاتی است که توسط افرادی ناشناس که گاه حتی تعداد آن‌ها مشخص نیست اجرا می‌شود. سارا کین[4] در آخرین نمایشنامه‌اش که در سال ۲۰۰۰ نخستین اجرای آن عرضه شد، از این روش استفاده

1.Stuart Sherman
2.Gesture
3.Ontological
4.Sarah Kane

کرده است. عنوان این اثرِ بیست و چهار بخشی، *روانپریشی*[1] ۴:۴۸ است. نمایشنامه فاقد توصیف نویسنده از موقعیت، دستورصحنه و معرفی شخصیت‌های نمایش است. در بعضی بخش‌ها گفتگویی نمایشی بین افرادی در جریان است که فقط با افزودن خط فاصله‌ای در ابتدای جمله تغییر شخص گویندهٔ جمله نشان داده شده است. یکی از بخش‌ها فقط از پانزده عدد تشکیل شده که با چینشی خاص بر روی کاغذ نوشته شده‌اند. با به‌کارگیری این روش، نه تنها نافرجامی‌و عدم قطعیت سوژه به شکل اجرایی عرضه می‌شود، بلکه ادراک مفهوم سوژه نیز با مشکل روبرو شده و ناممکن می‌نماید. شرکت‌کنندگان در این تئاتر اعم از اجراگران و مخاطبان، وجود و حضور سوژه‌ای کاملاً مجهول را تجربه می‌کنند ولی قادر به تعریف و تعیین ویژگی‌های قطعی برایش نیستند. مفهوم سوژه در حضور شرکت‌کنندگان و با فعال‌شدن قوای تخیل و درک مخاطب بارها شکل می‌گیرد، خدشه‌دار می‌شود، از هم می‌پاشد، و از نو ساخته می‌شود. کم‌کم تعریف و تعیین سوژه‌ای خاص اهمیت خود را از دست می‌دهد و کین موفق می‌شود بدون کمک شخصیت نمایشی معینی، تجربهٔ سوبژکتیویتهٔ پسامدرن در ساخت، واسازی و بازسازی سوژهٔ معاصر را با مخاطب به اشتراک بگذارد.

پردازش شخصیت‌هایی با بدن‌های تکه‌تکه

جداکردن صدا از بدن، کنش از زبان، یا بخش‌های مختلف بدن بازیگر از راهبردهای موثری است که نمایشنامه‌نویسان پسادراماتیک برای اجرا و/یا بازنمایی سوژهٔ پسامدرن به‌کارگرفته‌اند. نخستین‌بار در تئاتر فرانسهٔ اواخر قرن نوزدهم با استفاده از پرده‌های حریر و تورمانند یا نورپردازی خاصی که فضای صحنه را کم نور و مه گرفته می‌ساخت، فردیت بازیگران تا حد ممکن محو و مبهم شد. نمایشنامه‌های مترلینک[2]، استریندبرگ[3]،هاوپتمان[4] و بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان نوگرای آن زمان با اجراهایی متمایز به مخاطبان عرضه گشت (ویتون ۳۵-۳۴). مثلاً در نمایشنامهٔ *نگهبان*[5] اثر آنری دُ رِنیه[6]، تماشاگران فقط صدای بازیگران را می‌شنیدند که شعری غنایی را از جایگاه ارکستر (در پایین صحنه) می‌خواندند. گروه دیگری از بازیگران

1.*4.48 Psychosis*
2.Maeterlinck
3. Strindberg
4. Hauptmann
5.*La Gardinne*
6. Henri de Regnier

نمایش پانتومیم‌مانندی را بر روی صحنه و پشت پردهٔ توری اجرا می‌کردند که گویی ترجمهٔ هم‌زمان شعر مزبور بود. این روش به‌تدریج بسط یافت و کم‌کم در عرصهٔ حاصل‌خیز تئاتر پسادراماتیک و با بهره‌گیری از تکنولوژی‌های متنوع قرن اخیر تا جایی پیش رفت که نه تنها صدا و بدن سوژه از هم جدا شدند، بلکه بخش‌های مختلف بدن سوژه نیز دچار گسستگی، چندپارگی، و نقصان شد. با بزرگ یا کوچک نشان دادن، حذف یا افزودن بخش‌ها یا اندام‌هایی از/به بدن بازیگر، پخش همزمان فیلم‌های از قبل تهیه شده از بازیگر دیگری که همان نقش را به شکلی دیگر ایفا می‌کند، پخش فیلم‌های کوتاهی از نمای نزدیک یک یا چند اندام بازیگر، و بسیاری از روش‌های متنوع دیگر تئاتر معاصر توانسته است مفهوم یکپارچگی و تمامیت را حتی در ساحت جسمانی از سوژه سلب کند. بی‌تردید با مطالعات بیشتر، انواع دیگری از شخصیت‌پردازی پسادراماتیک قابل کشف و بررسی است که در محدوده یک مقاله نمی‌توان به همهٔ آن‌ها پرداخت. نکتهٔ مورد نظر تحقیق حاضر نشان‌دادن ارتباط این نوآوری‌ها و مفهوم سوژه در عصر حاضر است که با ذکر همین چند نمونه سعی شده تا مطلب روشن شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شده است با تبیین نظریهٔ تئاتر پسادراماتیک‌هانس تیئس لمان تفاوت بنیادین فعالیت‌های نمایشی معاصر با تئاتر دراماتیک سنّتی روشن شود و سپس به دلایل محتملی اشاره شود که انگیزه و علّت اصلی معرفی نوآوری‌های ساختاری و سبک‌شناختی در تئاتر معاصر محسوب می‌شوند. در خلال مطالعات مرتبط، چهار علت اصلی گرایش‌های پسادراماتیک در تئاتر معاصر چنین تشخیص داده شدند: اوج‌گرفتن بحران بازنمایی محاکات‌محور در ساحت نظری و عملی تئاتر، رقابتی نابرابر با سایر رسانه‌های حقیقی و مجازی، ناهم‌خوانی ماهیت هنر تئاتر با الزامات سودجویانهٔ بازار سرمایه‌داری و نیاز مبرم انسان معاصر به روش‌های بدیل و جدید ادراک. به‌رغم همهٔ این مشکلات و با وجود این که تئاتر یک رسانهٔ عمومی‌محسوب نمی‌شود، تاکنون توانسته است به‌منزلهٔ فعالیتی فرهنگی، در رقابت تنگاتنگش با سایر رسانه‌های هنری و ادبی، جایگاه درخوری برای خود حفظ کند. تئاتر، جایگاه فعلی خود را مدیون ماهیت ذاتیاش است. تئاتر «محلی است برای تقاطع و برخوردی خاص بین زندگی واقعی روزمره و بخش دیگری از زندگی واقعی که به شکل زیباشناختی سر و سامان یافته است» (لمان

۱۷). رویارویی این دو ساحت از زندگی بشری به شکل ملموس فقط در هنر تئاتر ممکن است. پس از دهۀ هشتاد قرن بیستم، استفادۀ موثر از همین خصوصیت بنیادین، دست‌اندرکاران تئاتر معاصر را آمادۀ رقابت معنادارتری با رسانه‌های دیگر کرده است. خودبازنگری، خوداندیشی و خودمضمونی تئاتر معاصر، عرصه را برای تجربه‌هایی نو بر روی صحنه پدید آورده و تاکنون توانسته است حضور تئاتر را در رقابتی نابرابر با رسانه‌های پرطرفدار دیگر امکان پذیر کند.فعالیت‌های تئاتری معاصر با ساختارشکنی ارتباط سنّتی درام و تئاتر، صورت‌بندی نویی به این رابطه ارزانی کرده‌اند که تغییراتی الگویی در نقد تئاتر را نیز می‌طلبد.

در این تحقیق بازنمایی یا اجرای سوبژکتیویته نیز به‌منزلۀ یکی از مهم‌ترین کارکردهای هنر نمایش در تئاتر دراماتیک و پسادراماتیک با هم مقایسه شده‌اند و در مجموع چنین نتیجه‌گیری شده است که به منظور بازنمایی یا اجرای سوژۀ تکه‌تکه، مبهم، باز و تعین‌نیافتۀ پسامدرن، دست‌اندرکاران تئاتر معاصر ناگزیر از کشف و تجربۀ روش‌های جدیدی هستند که در قالب اجرای رخدادهای نمایشی، تئاتر را به بخشی از فرآیند بی‌پایان ساخت، ساختارشکنی و بازسازی سوژه مبدل کنند. بدین ترتیب تئاتر پسادراماتیک، شرکت‌کنندگان در تئاتر اعم از بازیگرها، اجراگرها، تماشاگرها و سایر دست‌اندرکاران اجرا را به تجربۀ تئاتر به‌منزلۀ یک رخداد هنری در میان بقیه رخدادهای واقعی زندگی دعوت می‌کند و خصوصاً جایگاه مخاطب را از دریافت‌کنندۀ منفعل پیام‌های ارسالی از صحنه به سالن نمایش، به شرکت‌کننده‌ای فعال و تاثیرگذار در فرآیند شکل‌بخشی و مفهوم‌پردازی سوژه در خلال رخدادی هنری ارتقا می‌بخشد. یافتۀ مهم این تحقیق، شناسایی و معرفی پنج روش گوناگون شخصیت‌پردازی پسادارماتیک در نمایش‌های چهار دهۀ اخیر است. این روش‌ها عبارتند از: پردازش شخصیت غائب، شخصیت‌پردازی‌های نابرابر و ناهمخوان، پردازش شخصیت‌های مجهول و تکه‌تکه. یافته‌های تحقیق از سویی به‌کار نویسندگان و تهیه‌کنندگان تئاتر معاصر می‌آید که مایلند با شیوه‌های جدید و پسادراماتیک آشنا شوند و آن‌ها را تجربه کنند. همچنین این تحقیق کوشیده زمینه‌ای برای فهم و شناخت بهتر سازوکارهای پسادراماتیک فراهم کند تا منتقدان و محققان عرصۀ تئاتر بیش از پیش مجهز به معیارهای مشخص برای گفتگو درباره فعالیت‌های نمایشی پسادراماتیک شوند.

منابع

-Abrams, M. H. and Geoffrey Galt Harpham.*A Glossary of Literary Terms*. Ninth ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

-Aragay Mireia and Clara Escoda.“Postdramatism, Ethics, and the Role of Light in Martin Crimp’s *Fewer Emergencies* (2005).”*New Theater Quarterly* 28, 2 (2012): 133-142.

-Ayache, Solange. “Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp’s Stage: ‘100 words’.” http://sillagescritiques, revues.org/1838, 10, 2009.

-Barnett, David. “Staging the Indeterminate: Brian Friel’s ‘Faith Healer’ as a Postdramatic Theatre-Text.”*Irish University Review* 36, 2 (2006): 374-388.

-Bogdan, Deanne. “Musical Listening and Performance as Embodied Dialogism.”*Philosophy of Music Education Review* 9, 1 (2001): 3-22.

-Carlson, Marvin. *Performance*: *A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003.

-Churchill, Caryl. *Plays* 1,2,3. London: Nick Hern Books, 2005.

-Citron, Atay, Sharon Aronson-Lehavi, and David Zerbib. Eds. *Performance Studies in Motion*: *International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*. London and New York: Bloomsbury Publishing Plc. 2014.

-Crimp, Martin. *Martin Crimp*: *Plays* 2. London:Faber & Faber, 2005.

-Derrida, Jacques. “‘Eating Well’ or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida.” In Cadave et al., *Who comes After the Subject?* New York: Routledge, 1991: 96-119.

-Diamond, Ellin. “Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras.” *Theatre Journal* 37, 3 (1985): 273-286.

-Fuchs, Elinor. “Postdramatic Theatre (review).”*The Drama Review* 52, 2 (2008): 178-183.

-Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*.Trans. Jo Riley. London: Routledge, 2002.

-Jameson, Fredrick. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1997.

-Harmon, William, C. Hugh Holman. Eds. *A Handbook to Literature*.Eighth ed. Upper Saddle River: Princeton Hall. 2000.

-Howell, A.*The Analysis of Performace Art*: *A Guide to its Theory and Practiece*. London: Routledge, 2006.

-Kane, Sarah. *Sarah Kane*: *Complete Plays*. London: Metheun, 2001.

-Lehmann, Hans-Thies.*Postdramatic Theater*.Trans. Karen Jurs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.

-Mansfield, Nick. *Subjectivity*: *Theories of the Self from Freud to Haraway*. New South Wales: Allen & Unwin, 2000.

-Richardson, Brian. "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame." *Narrative* 8, 1 (2000): 23-42.

-Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003.

-Sikes, Alan. *Representation and Identity from Versailles to the Present*: *The Performing Subject*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

-Whitton, David. *Stage Directors in Modern France*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

-Worthen, W.B. *The Harcourt Brace Anthology of Drama*.3rd Edition. Orlando & Fort Worth: Harcourt College Publishers, 2000.