واکاوی روایت در تئاتر پست‌دراماتیک:
تحلیل روایت‌شناختیِ آثار نمایشی پِتِر هانتکه
(مطالعهٔ موردی؛ نمایشنامه‌های کاسپار و اتهام به خود)

الهام جوادی‌فرد، دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، دانشگاه هنر تهران
elhamjavadifard@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱

دگرگونی جایگاه روایت از مؤلفه‌های شاخص تحول تئاتر در قرن بیستم است. روایت به‌ویژه در تئاتر پست‌دراماتیک، جایگاه کلاسیک خود را از دست داده و به سازه‌ای سیال، چندپاره و اجرامحور بدل می‌گردد که در پیرنگ خطی یا شخصیت‌سازی علی–معلولی نمی‌گنجد. پژوهش حاضر با تکیه بر چارچوب نظری هانس–تیس له‌مان و افق‌های روایت‌شناسی مدرن، با رویکردی تحلیلی–توصیفی به بازاندیشی نسبت میان زبان، اجرا و روایت می‌پردازد. برای این منظور، نمایشنامه‌های کاسپار و اتهام به خود اثر پتر هانتکه مورد تحلیل کیفی قرار گرفته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان داد این دو متن، دو امکان روایی متفاوت را در تئاتر پست‌دراماتیک آشکار می‌کنند. در کاسپار، سوژه از طریق کنش زبانی ساخته می‌شود، بی‌آن‌که پیرنگی دراماتیک روایت‌گر این فرآیند باشد؛ متنی که نظم اجتماعی–زبانی را در صحنه احضار می‌کند. در مقابل، اتهام به خود با حذف عناصر پایدار روایت مانند شخصیت و راوی، به نوعی ضدروایت اعتراف‌گونه دست می‌یابد که در آن زبان علیه روایت بسیج شده و از معنا می‌گریزد. در این آثار، موقعیت روایی از بستر پیرنگ به سطحی اندیشگانی، تجربه‌ای و مواجهه‌محور منتقل شده است. شخصیت نیز به‌جای تحول درونی، به حضوری زبانی فروکاسته می‌شود که تمرکز آن بر تکه‌تکه‌سازی گفتار و بازتاب بحران‌های ذهنی است. پژوهش نتیجه می‌گیرد که روایت در این آثار، نه به‌طور کامل غایب است و نه حضور کلاسیک دارد؛ بلکه به پدیداری اجرایی و میان‌ذهنی دگردیسی یافته است که به‌جای ساختن داستان، تجربهٔ مواجهه با فقدان معنا را برای مخاطب رقم می‌زند.

واژگان کلیدی
روایت، روایت‌شناسی، تئاتر پست‌دراماتیک، پتر هانتکه.

مقدمه

امروزه مرزهای شناخته‌شدهٔ نظم نمایشیِ کلاسیک به‌کلی دگرگون شده است. یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های این دگرگونی را می‌توان در تغییر جایگاه و ساختار روایت در تئاتر جدید دید. روایت در تئاتر کلاسیک و بیشتر نمونه‌های مدرن همچون شاه‌خطی برای پیونددادن رخدادها، شخصیت‌ها و کنش‌ها عمل می‌کرد. این مهم در اواخر قرن بیستم به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، دگرگونی بنیادینی یافته، از جایگاه محوری خود فاصله گرفت. این تغییر، که با گسست از ساختارهای علی و معلولی، پیرنگِ پیش‌رونده، شخصیت‌پردازی روان‌شناختی و یکپارچگی زمان و مکان همراه بود، در بستر شکل‌گیری تئاتر پست‌دراماتیک به اوج خود رسید. نمایشی که دیگر پیرو پیرنگ خطی، علّیت‌محور و شخصیت/قهرمان‌محور نیست، بلکه صحنه‌ای از بحران، گسست و شکاکیت در بیان روایی است. آنچه هانس-تیس له‌من در نظریهٔ بنیادین خود تئاترِ پست‌دراماتیک می‌نامد، نمونه‌ای بارز از این تحول را در برابر ما می‌گذارد. شایان ذکر است له‌مان اصطلاح تئاتر پست‌دراماتیک را به‌عنوان بدیلی برای اصطلاح تئاتر پست‌مدرن که در آن زمان فراگیر بود، به کار برد. هدف او این بود که نشان دهد «چگونه گسترهٔ وسیعی از فرم‌های تئاتر و اجرای معاصر، بیش از اینکه از امر مدرن فاصله گرفته باشند، از درام فاصله گرفته بودند» (مونبی، کرل و جایلز، ۱۴۰۰: ۹). به عبارتی، «این فرم‌ها دیگر با ایدهٔ به‌اجرادرآوردنِ میمتیک نوعی کشمکشِ دراماتیک در قالب یک داستان و دیالوگ‌هایی که در یک جهان داستانی بر زبان شخصیت‌ها جاری شوند، همخوانی نداشتند» (همان: ۹-۱۰). اما این به آن معنا نیست که به تمامی از دراماتیک و درام دست بردارد. از این رو تئاتر پست‌دراماتیک هم متن دارد، «اما شاید فقط آن چیزی باشند که نشانه‌شناسان، آن را متن اجرایی می‌نامند» (رسولی، ۱۴۰۳: ۷۸). نشانه‌شناسان تئاتر جدید را ترکیبی از امر اجرایی و امر روایی می‌دانند؛ حال آنکه به زعم له‌مان امر میمتیک از اجرای منفرد باید حذف شود. باید به این نکته توجه کرد که «فرم بازنمایانهٔ درام در دسترس است، اما هنگامی که مراد از آن بیان واقعیت تجربه‌شده باشد، چیزی فراچنگ نمی‌آورد» (Barnett, Lehmann, Jürs-Munby, 2006: 488). چرا که درام دیگر به صورتِ بازنماییِ «کنش، کشمکش شخصی و آشتی حقیقی جلوه نمی‌کند. درام دیگر قادر به بازنماییِ تناقضات عظیم جامعهٔ رسانه‌اش شده و جهانی‌شدهٔ» امروز نیست (Lehmann, 2023: 175). جامعه‌ای که لبریزِ کشمکش‌های اجتماعی-سیاسی، جنگ‌های داخلی، سرکوب، فقر و بی‌عدالتی اجتماعی است. هانس-تیس له‌من در نظریهٔ تئاتر پست‌دراماتیک، با تمرکززدایی از متنِ بازنمایی‌محور و برجسته‌سازی اجرا

به‌منزلهٔ مرکز تجربهٔ تماشاگر، روایت را نه امری حذف‌شده بلکه دگرگون‌شده می‌داند؛ سیال، گسسته، و شکلی از بازی زبان که در حوزهٔ اجرا تجلی می‌یابد نه در پیرنگ. واکاوی روایت در تئاترِ امروز، موضوع مقالهٔ حاضر را شکل می‌دهد. پرسش‌های پژوهش از این قرارند:

-روایت در تئاتر پست‌دراماتیک چه نقش یا عملکردی دارد؟

-پتر هانتکه در نمایشنامه‌های *کاسپار* و *اتهام به خود* از روایت عبور می‌کند یا آن را دگرگون می‌سازد؟ چگونه؟

دو نمایشنامهٔ حاضر از پتر هانتکه ظرفیت آشکارسازی این گذار روایی را در خود دارند. این دو اثر با توجه به محتوا و ساختاری که دارند، دو امکان متفاوت از بازنمایی روایت در زمینهٔ پست‌دراماتیک را پیشنهاد می‌کنند. با هدف پاسخ به این پرسش‌ها، مقاله از چارچوب نظری تئاتر پست‌دراماتیک هانس-تیس له‌من استفاده می‌کند. در کنار آن تعریفی از روایت داده شده، روایت‌شناسی نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت. سپس نسبت میانِ تئاتر، روایت و روایت‌شناسی تبیین می‌شود. از روایت‌شناسی کلاسیک به‌مثابه نقطهٔ عزیمت و ابزار مقایسه‌ای بهره گرفته می‌شود. مفاهیم روایت‌شناسی چون گسست پیرنگ، فقدان کانون‌مندی ثابت، روایت غیرعلّی، و زبان به‌مثابه اجرا، ضمن معرفی کوتاه در بخش نظری، در تحلیل متون اِعمال خواهند شد. اهمیت این موضوع نه‌فقط در درک تحولات ساختاری دراماتورژیکی بلکه در شناخت نسبت زبان، اجرا و روایت است؛ سه نهادی که همگی در تئاتر پست‌دراماتیک از جایگاه سنتی خود عبور کرده‌اند و مستلزم بازاندیشی هستند. از این نظر، بررسی روایت در آثار نمایشی هانتکه راهی به شناخت تجربهٔ روایتِ گسسته، باز، ضدداستانی و اجرا-محور در تئاتر معاصر است. فرض اصلی این پژوهش ناظر بر این واقعیت است که روایت، علی‌رغم تغییرِ جایگاهش در تئاتر پست‌دراماتیک، همچنان حضوری پنهان یا متحول‌شده دارد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله ترکیبی از تحلیل متنی کیفی و رویکرد تبینی-تحلیلی است. چارچوب نظری نیز از دو محور تشکیل می‌شود: نخست، مدل کلان تئاتر پست‌دراماتیک براساس کتاب هانس-تیس له‌من؛ دوم، مفاهیم کلیدی در علمِ روایت‌شناسی. این چارچوب در تحلیل متون نمایشِ به‌کار بسته خواهد شد تا از خلال آن، رابطهٔ میان ضعف یا گریز از روایت و بیان اجرایی آثار هانتکه روشن‌تر گردد.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ نقد و نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی، تئاتر پست‌دراماتیک و مانند این کتاب‌ها و مقاله‌هایی ترجمه و یا به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. همچون دانش‌نامهٔ نظریهٔ روایت راتلج نوشتهٔ هرمن، مانفردیان و رایان (۱۴۰۳)، نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی با گردآوری و ترجمهٔ پاینده (۱۴۰۱)، روایت‌شناسی؛ مبانی نظری روایت نوشتهٔ یان (۱۴۰۲). پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ روایت در تئاتر پست‌دراماتیک نیز، به‌ویژه در فضای فارسی‌زبان، عمدتاً معطوف به کتاب‌های نقدونظر است. به طور خاص، نظریهٔ لهمن و واکاوی مفاهیم کلان تئاتر پست‌دراماتیک در کتابی به همین نام. تا به حال پژوهشی در باب واکاوی روایت در تئاتر پست‌دراماتیک، در ایران انجام نشده است. پژوهش‌هایی که در سطح بین‌المللی به‌صورت مستقل به بررسی روایت در تئاتر پست‌دراماتیک پرداخته‌اند، هنوز محدودند. در این میان می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

(Bell، ۲۰۱۹) در کتابی با عنوان *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology Frontiers of Narrative* به تحلیل روایت در تئاتر غیرخطی پرداخته است. (Jaeger، 2019) نیز در کتاب *Theater im Medienzeitalter; Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller* با تمرکز بر تئاتر پست‌دراماتیک در آثار الفریده یلینک و هاینر مولر، به بررسی پیوند میان فرم‌های نوین نمایشی و تحولات رسانه‌ای و تاریخی در جامعهٔ پسافاشیستی می‌پردازد. دغدغهٔ اصلی او، تحلیل ساختارهای زبانی، روایی و اجرایی‌ای است. این که چگونه تئاتر معاصر به وسیلهٔ آن‌ها به بازنمایی تاریخ، حافظه و ایدئولوژی واکنش نشان می‌دهد.

مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی چه در ایران و چه در خارج از ایران در مورد نمایشنامه‌های پتر هانتکه (به‌ویژه در نشریات آلمانی‌زبان) از منظرهای مختلفی به نگارش درآمده است. نظری‌فرد (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مطالعه بازی‌های زبانی در نمایشنامه‌های پیتر هانتکه با تکیه بر آراء ویتگنشتاین متأخر»، سه نمایشنامهٔ *کاسپار*، *اهانت به تماشاگر* و *اتهام به خود* را از منظری توصیفی مورد بررسی قرار داده است. این پژوهش استدلال می‌کند که نظریه‌های تبیینی برای تحلیل نمایش‌های اینتراکتیو و فرادرام، به‌ویژه آثار پیتر هانتکه، کارآمد نیستند. در عوض، مفاهیمی چون بازی‌های زبانی، تبعیت از قاعده و شباهت خانوادگی، رویکردی توصیفی را برای فهم این آثار پیشنهاد می‌کنند. ستاری (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی روانکاوانه بازنمایی خشونت در تئاتر پست‌دراماتیک؛ با تأکید بر آثار سارا کین و پیتر هاندکه»، نمایشنامهٔ *کاسپار* را مورد بررسی قرار داده است. این پژوهش از مفاهیم روان‌کاوی برای تحلیل بازنمایی تروماتیک در اجرا بهره می‌گیرد و نمایش را صحنهٔ مواجههٔ

جمعی با تروماهای سرکوب‌شده می‌داند. آثار *سارا کین* و به‌ویژه *کاسپار* از پیتر هانتکه، نمونه‌هایی از این تئاتر معرفی می‌شوند که با شکستن مرز واقعیت و بازنمایی، مخاطب را در تجربه‌ای پست‌دراماتیک و سیاسی از تروما شریک می‌کنند.

بنابر پیگیری‌های صورت‌گرفته تا امروز پژوهشی که روایت را در آثار نمایشی هانتکه، به‌طورکل در بستر تئاتر پست‌دراماتیک، بررسی کند صورت نگرفته است. این خلأ پژوهشی، ضرورت تمرکز بر وجوه اجرای روایی-زبانی در آثار او را تقویت می‌کند.

۱. چارچوب نظری

۱-۱. روایت[1]

در فرهنگ واژه‌ها، روایت را داستان، شرح، گزارش، توصیفِ حادثه و رویدادها اعم از واقعی یا تخیلی دانسته‌اند. «روایت در کنارِ بحث‌کردن، توصیف نمودن و تفسیر کردن یکی از چهار شیوهٔ خلق نوشتار است. دو شکل عمدهٔ روایت، گفتن و نشان دادن هستند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۳۹). به دست دادن تعریفی از روایت، با توجه به تنوع و گستردگی آن، سهل نیست. روایت را به‌طورکل «بازنماییِ نشانگانیِ زنجیرهٔ علت‌ومعلولی، معناسازانه و دلالتمندی از رویدادها در چهارچوبی زمان‌مبنا» می‌دانند. ارسطو در *فن شعر* در تعریف تراژدی، تعریفی نیز از روایت ارائه می‌دهد. به باور او، پیرنگ ترکیبی از رویدادها محسوب می‌شود که با یکدیگر رابطه‌ای علت‌ومعلولی دارند. ارسطو در ادامه از شخصیت، زمان و مکان وقوع این رویدادها می‌گوید. نزد او، عنصر زمان شرط لازم هر روایت است؛ حال آن‌که مکان این ضرورت را ندارد. این رویدادها باید در ترکیب با یکدیگر کلیتی به وجود آورند که تعریفش از این قرار است: «روایتی که آغاز، میانه و فرجام دارد» (هنرمند، ۱۳۹۸: ۷۷). از این رو روایت امری ساخته و پرداخته از طریق نظامی قاعده‌مند است که از پیش برنامه‌ریزی شده است.

مارک کرامر با اذعان به دشواری تعریف روایت، راهکاری برای تعریف آن ارائه می‌کند. به باور او «شاید بهتر باشد به جای تعریف آن، مجموعه‌ای از مفاهیمی را احصاء کنیم که روایت را تشکیل می‌دهند» (رودی، ۱۳۸۹: ۲۰). این مفاهیم به زعم او از این قرارند: ۱. صحنه‌پردازی؛ ۲. شخصیت‌ها؛ ۳. کنش‌های زمان‌مند؛ ۴. صدای یک راوی — که به‌عنوان یک شخصیت قابل تشخیص است؛ ۵. گونه‌ای از ارتباط با خواننده، بیننده و یا شنونده؛ و ۶. سرانجامِ روایت — که در آن یک نتیجه‌گیری و یا یک هدف محقق می‌شود. در این چارچوب، روایت نه صرفاً حضور یک راوی، بلکه کل ساختار معنابخش درام محسوب می‌شود: از طرح و نقطهٔ عطف گرفته تا کشمکش و گره‌گشایی.

شایان توجه است، حوزهٔ روایت همچنین به دو جزء

1. Narration.

اساسی روایت تقسیم می‌شود: داستان یا قصه و راوی یا گوینده. از این رو برخی از متفکران درام و داستان، «روایت را چگونگی بیان داستان(قصه) از سوی راوی می‌دانند» (عادل، ۱۳۹۰: ۷۲). قدر مشترک تعریف روایت «داستان» است. همان که به تعبیر کلود برمون موضوعِ قصه را می‌توان دستمایهٔ باله قرار داد، موضوع یک رمان را می‌توان به تئاتر یا اثری سینمایی بدل کرد. بنا بر نظر برمون «هر آنچه داستانی را بازگو کند، یا نمایش دهد روایت نام دارد» (رودی، ۱۳۸۹: ۱۹ و۲۰).

همچنین «روایت اساساً بازگوییِ اموری است که از نظر زمانی و مکانی از ما فاصله دارند. گوینده حاضر و نزدیک است و رخدادها غایب و دور» (از تولن به نقل از عادل، ۱۳۹۰: ۷۲). از این رو به «حوادثی که در زمان حال رخ داده‌اند، ... روایت گفته نمی‌شوند» (حاجی‌آقابابایی، ۱۴۰۲: ۱۳). برخی گزارش‌های زندهٔ تلوزیونی را روایت به شمار نمی‌آورند. ایشان حوادثی را روایت می‌دانند که فاصلهٔ زمانی و مکانی با زمانی که گوینده و مخاطب در آن قرار دارد، داشته باشند. شایان ذکر است در گذشته تصوری صرفاً متنی از روایت وجود داشت. به‌طوری که باور بر این بود روایت منحصر به اسطوره و ادبیات داستانی منثور است؛ لذا ماهیتی کلامی و به‌طورخاص مکتوب دارد. حال آن‌که امروزه «روایت نه فقط ژانر خاصی (مثلاً داستان کوتاه یا رمان)» را شامل می‌شود، که می‌تواند به صورت «شعر یا نمایشنامه یا فیلم‌سینمایی و سریال تلوزیونی و حتی فیلم مستند باشد»؛ همچنین «می‌تواند غیرمکتوب باشد (مثلاً شنیداری، تصویری، تصویری-شنیداری، باکلام، بی‌کلام و غیره)» (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۳). به‌طورکل در شکل کلاسیک درام، روایت در قالب پیرنگ، شخصیت‌پردازی، کنش و تقابل‌های دراماتیک محقق می‌شود؛ سازه‌ای که همان‌طور که گفته شد باید «آغاز و میانه و پایان» داشته باشد. رخدادها در این سازه با منطق علی—معلولی به‌هم پیوند خورده‌اند. اما در تئاتر مدرن و در ادامه در تئاتر پست‌دراماتیک، روایت از جایگاه سابق خود فاصله گرفته است. امروزه باور بر این است که تاروپود زندگی هر فرد نیز با انواع و اقسام روایت درهم‌تنیده شده است. «از گفت‌وگوهای روزمره با همکار و همسایه و فروشنده و ... گرفته تا مکالمات تلفنی با دوستان و بستگان، خواندن خبرهای آنلاین یا تماشای برنامه‌های اخبار در شبکه‌های تلوزیونی و ماهواره‌ای، خواندن و پاسخ دادنِ به ایمیل و پیام‌های دریافت‌شده در پیام‌رسان‌ها و شبکه‌های اجتماعی، گرفتن عکس یادگاری، حتی گفت‌وشنودهای خاموش» فرد با خودش روایت محسوب می‌شوند (همانجا). مایکل جی. تولان در کتاب *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، مرتب‌کردنِ رختخواب را نیز گونه‌ای روایت درنظر می‌گیرد. به زعمِ او «هر کاری که می‌کنیم — از آماده کردنِ رختخواب تا آماده کردنِ

صبحانه و استحمام همه و همه روایت است — روایتی که (به هر ترتیبی که انجام شود) هم آغاز دارد هم پایان، اشخاص، زمان و مکان، نمایش، تعلیق، گره، علاقهٔ انسانی و البته پیامی اخلاقی» (رودی، ۱۳۸۹: ۲۴). هر فرد، به باور تولان، از خلالِ این‌گونه روایت‌ها — چه خرد چه کلان — خود و جهان اطرافش را خواهد شناخت. رولان بارت نیز در این باب می‌نویسد: «روایت می‌تواند از طریق زبان مکتوب یا ملفوظ، تصاویر ثابت یا متحرک، اداها و آمیزهٔ نظام‌یافته‌ای از همهٔ این موارد ارائه شود» (از بارت به نقل از عادل، ۱۳۹۰: ۷۳). به‌طوری که از اسطوره، افسانه، لال‌بازی، نقاشی، پنجره‌های رنگی نقاشی‌شده، سینما تا داستان‌های مصور، ستون اخبار، گفت‌وگوها و مانند این حضور دارد. برخی معتقدند روایت فارغ از ادبیات والا یا پست، در هر دوره، مکانی و جامعه‌ای حضور دارد. چرا که اساساً امری جهانی، فراتاریخی، فرافرهنگی و خودِ زندگی است. روایت به‌عنوان یکی از ساختارهای بنیادین تفکر، تجربه و بیان انسان، در علوم‌انسانی و هنرها مفهومی بینارشته‌ای و چندلایه به‌شمار می‌رود.

۲-۱. روایت‌شناسی[2]

روایت‌شناسی به‌طور کل «دربارهٔ شیوه‌های مختلف نگارش و تحلیل ادبیات روایی، نظیر رمان، داستان کوتاه، حماسه، داستان‌های پریان، شعرهای روایی و ... به بحث می‌پردازد» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۰). روایت‌شناسی «مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختارِ پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۴۹). این مهم را می‌توان در سه دوره مورد مطالعه قرار داد: دورهٔ آغازین (شامل آراءِ فلسفه‌مبنای اندیشمندان باستان / پیش‌ساختارگرایی). دورهٔ میانی (شامل مفهوم‌پردازی‌های نویسندگان نظریه‌شناس از اواخر قرن نوزدهم تا پایان دههٔ ۱۹۶۰ / ساختارگرایی). دورهٔ متأخر (شامل مفهوم‌پردازی‌های ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه/ از دههٔ ۱۹۷۰ تا امروز) (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۲). دورهٔ سوم «نه تنها تحولاتِ بعدیِ ساختارگرایی از جمله واسازی را دربرمی‌گیرد، بلکه تحولات اخیرِ روایت‌شناسی به سوی یک فعالیت میان‌رشته‌ای را نیز شامل می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۴۹). به‌طور مثال، روایت‌شناسی رفته‌رفته با روان‌شناسیِ شناختی و مطالعات فرهنگی دارای بده‌بستان شد. این اتفاق هم «دامنهٔ کاربرد روایت‌شناسی را وسیع‌تر کرده — به گونه‌ای که مثلاً بازی‌های کامپیوتری و فکاهی‌های مصور در حوزهٔ تحلیلیِ آن قرار گرفته‌اند — هم مشوق بازخوانی متون کلاسیک از منظرهای متکثر و جدید شده است» (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۲).

ارسطو در رسالهٔ *فن شعر* برای اولین بار مباحثی را مطرح، و مفاهیمی را ابداع کرد. این مباحث تا امروز همچنان پایه

2. Narratology.

و اساس بسیاری از نظریه‌پردازی‌ها در خصوص چیستی روایت و عناصر آن هستند. از جمله می‌توان به تمایز مهمی اشاره کرد که او بین «دو شیوهٔ متفاوت روایت‌گری قائل شد و آن‌ها را با دو اصطلاح نقل و محاکات مشخص کرد» (هنرمند، ۱۳۹۸: ۷۵). ارسطو همچنین تعریفی از پیرنگ و تعریفی از عنصر شخصیت به دست داد که در بحث‌های مربوط به روایت کماکان مورد استناد واقع می‌شوند. بررسی‌های ارسطو بحثی زیبایی‌شناسی بین نویسندگان پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم رقم زد. همان موضوع بازنمایی یا «محاکات که به اشتباه تقلید ترجمه می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۰). این موضوع به معیار روایت معتبر بدل شد. از نظر نویسندگان رئالیست و ناتورالیست، «آنچه شیوهٔ روایت را تعیین می‌کند، اقتضای حقیقت‌نمایی است»(همانجا).

نخستین گام در قلمرو روایت‌شناسی را اما افلاطون برداشت. او در کتاب سوم از رسالهٔ *جمهور* استدلال کرد روایتگری به دو شکل صورت می‌گیرد: راوی یا خود مستقیماً داستان را بازمی‌گوید، یا از جایگاه یکی از شخصیت‌ها و در مقام کسی که در رویدادها شرکت داشته است روایت می‌کند» (پاینده، ۱۴۰۱: ۹). از این رو متنی که به‌واسطهٔ راوی بیان شود را متن روایی و متنی که شخصیت بیان کند را متن نمایشی می‌نامند. به گمان برخی وجود راویِ عینی بهترین ضامن بازنمایی معتبر است. برخی دیگر هم باور داشتند راوی باید نادیدنی باشد. زیرا بازگوکننده‌های اصلحِ منظرها و اتفاق‌ها، شخصیت‌ها هستند. پرسی لابک در کتاب *رتوریک داستان* که یکی از نخستین رساله‌ها دربارهٔ فنون بلاغت است، «به مخالفت با دخالت راوی برخاست و برتری زیبایی‌شناختیِ آن شیوهٔ روایتی را که اجازه می‌دهد تا شخصیت‌ها از خلال رفتارها و ادراک‌های خود به نمایش درآیند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۰). این مهم که هنری جیمز نیز مدنظر داشت، به استفاده از سبک غیرمستقیم آزاد انجامید.

نظریهٔ شیوه‌های روایت در سال ۱۹۶۱ در آمریکا و توسط وین سی.بوث و مکتب شیکاگو مدون شد. «بوث مفهوم روای را از مولف تفکیک می‌کند، چرا که راوی و مؤلف ممکن است با هم در تناقض باشند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۰). از این رو دو صنعت کنایهٔ ساختاری و روایت غیرقابل اعتماد مطرح می‌شوند. همچنین در اروپا ابرهارت لامرت و فرانتس اشتنتسل به نظریهٔ فنون روایی و وجوه روایت پرداختند. از جمله کارهایی که در قلمرو معناشناسیِ روایت صورت گرفت، تمایزی بود که ای. ام. فورستر در ۱۹۲۷، بین شخصیت‌ها قائل شد. او «مبحث معناشناسی روایی را با تقسیم کردن شخصیت‌های داستان به دو نوع شخصیت‌های ساده و شخصیت‌های جامع» شروع کرد. «شخصیت‌های جامع، پیچیده و پویا هستند و شخصیت‌های ساده، ساده و ایستا» (همان:

۲۴۱). فورستر همچنین به دوگانهٔ پیرنگ و داستان و تفاوت آن‌ها پرداخت. مطالعهٔ منظم ساختار پیرنگ در سال ۱۹۲۸ و توسط ولادیمیر پراپ، فرمالیست روس، شروع شد. او در کتاب *ریخت‌شناسیِ قصهٔ پریان* به این مهم پرداخت. تا پیش از این «متخصصان ادبیات عامه، داستان‌های پریان را بر اساس بن‌مایه‌های مملوس آن‌ها تقسیم کردند» (همانجا). اما پراپ نوعی رده‌بندی را پیشنهاد کرد که «بر پایهٔ مفاهیم مجردترِ نقش و نقش‌مایه استوار شده بود» (مکاریک، ۱۳۹۳:۱۵۰). ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۲۹ از صنعتی به نام آشنایی‌زدایی نام برد. آشنایی‌زدایی یعنی «مفاهیم معمولی و آشنا را به صورتی غیرمعمول و معماگونه به خواننده ارائه کنیم... . ... بدین‌ترتیب با دیدگاه تازه‌ای که از مفاهیم آشنا به خواننده ارائه می‌شود، این مفاهیم که به‌دلیل معمولی بودن از چشم پنهان مانده‌اند، اهمیتی دوباره به دست می‌آورند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۱). او همچنین «این دیدگاه قرن نوزدهمی را که بنابرآن، پیرنگ در قصه‌های عامیانه، منعکس‌کنندهٔ نهادهای اجتماعی-اقتصادی و مذهبی، و در ادبیات معمولاً منعکس‌کنندهٔ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای است» را نمی‌پذیرفت (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۱). به باور او قالب‌های روایی ماحصل «قوانین خاص ساختِ پیرنگ هستند که تاکنون» بر منتقدان و نظریه‌پردازان ناشناخته بوده‌اند. (همان: ۱۵۰). مطالعات شکلوفسکی درمورد ساختمان پیرنگ بر تمهیداتی چون تکرار، درونه‌گیری، توازی، مجاورت، قالب‌سازی، کاربرد جناس و معما متمرکز بود. به طوری که آن‌ها را با توجه به سهمی که در نیل به هدف کلی سازمانِ متن داشتند، ارزیابی می‌کرد. کِته هامبورگر در آثار نخستینش، در سال ۱۹۵۷، «یک قلمرو معناییِ صوری‌تر، یعنی منطق ارتباط ادبی»، پیشاپیش از مسائلی حرف زد که نظریه‌پردازهای دههٔ ۱۹۸۰، در تعریف آن‌چه که روایت‌مندی و رهیافت‌های گفت‌کردی به روایت است، با آن درگیر بودند (همان: ۱۵۱).

در مجموع باید گفت روایت‌شناسی را اساساً پدیده‌ای ساختارگرایانه می‌دانند. همان‌طور که گفته شد مبانی نظریِ روایت‌شناسیِ معاصر در فرانسهٔ دههٔ ۶۰ پی‌ریزی شد. این‌ها دل در گرو صورت‌گرایی روسی داشتند. به علاوه از زبان‌شناسی سوسوری تأسی گرفتند. برای تجزیه‌وتحلیل متون روایی از رویکردهای علمی بهره گرفتند. به طوری که «بر مطالعهٔ دقیق متن به شیوهٔ صورت‌گرایان تاکید بسیار می‌ورزیدند». (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۱). در همین دوره بود که بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان از نظریه‌های بنیادینِ سوسور جهتِ «به‌وجودآوردنِ نظریه‌های جدید روایت‌شناسی» استفاده کردند. (همانجا). تأثیر سوسور را می‌توان در نام‌گذاریِ واحدهایی نظیر «روایت‌بُن، اسطوره‌بُن، نقش‌مایه، نقش، وجه و انواع رخدادها مشاهده کرد» (مکاریک، ۱۳۹۳:

۱۵۱). شایان ذکر است که این واحدها طبق قواعد نوعی دستور زبانِ روایت، در یک زنجیرهٔ زمانی با هم ترکیب می‌شوند. سهم عمدهٔ ساختارگرایی در نظریه‌پردازی دربارهٔ داستان از این قرار است:

۱) تحلیل ساختاریِ اسطورهٔ کلود لوی استروس در ۱۹۵۸: «تقطیع اسطوره‌ها به واحدهای دلالتی پایه و بازآراییِ این واحدها در قالبی معنای ژرف اسطوره را پدیدار کند و موجب آشکارگیِ در زمانِ پیرنگ می‌شود» (همانجا). او با استفاده از زبان‌شناسی سوسوری کوشید به زبان اساطیر دست یابد. استروس اظهار داشت که «اسطوره از ساختاری مشابه ساختار زبان برخوردار است». او «با مطالعهٔ تعداد بی‌شماری اسطوره، متوجه عناصری شد که مرتباً در اساطیر مختلف تکرار می‌شوند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۱).

۲) دستورزبانِ روایتِ تزوتان تودوروف در ۱۹۶۹؛ او اظهار داشت که عناصر روایی همچون مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند. «کنش‌ها به فعل‌ها شباهت دارند، شخصیت‌ها به اسم‌ها، و ویژگی‌های آن‌ها به صفت‌ها» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۱). به باور تودوروف کلیهٔ داستان‌ها دارای واحدهای دستوری هستند. او نیز تلاش کرد تا با بهره‌گیری از نظریه‌های سوسور، نظریهٔ جدیدی برای تحلیل داستان به دست دهد. «سوسور متعقد است که گفتار دارای دستور زبانی بنیادین است که منجر به پیدایش انواع بی‌شمار گفتار می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۱).

۳) کلود برمون در ۱۹۷۳ به برشماری ویژگی‌های منطق روایی پرداخت. این کار «به مثابهٔ سلسله‌ای از گزینش‌ها از میان عناصر بدیل، و تدارک یک نظام معنایی برای رمزگذاری کنش روایی» است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۲). از جملهٔ این عناصر این موارند: «نقش مشارکین(کنش‌گر، کنش‌پذیر، بهره‌ور و غیره)، فرآیندی که میان مشارکین واقع می‌شود (محافظت، تنبیه، دام‌گذاری، رازگشایی)، مرحلهٔ انجام کار (طراحی شده، در دست اقدام، پایان‌یافته)، و ارادی بودن یا نبودِ فرایند (عمدی/سهوی)» (همانجا).

۴) ای. جی .گرماس در ادامه، در سال ۱۹۷۰، تلاش کرد تا نظریهٔ پراپ را در مورد کلیهٔ متون روایی به کار گیرد. بنابر یافته‌های گرماس «می‌توان از یک‌سری ساختارهای بنیادین محدود برای نوشتن انواع بی‌شمار داستان استفاده نمود» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۲). او میان روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌ها نیز تمایز قائل شد. همچنین از «مربع نشانه‌ای برای توصیف ژرف‌ساخت‌ها و نظامی که برای عناصر روایی طراحی کرده بود» استفاده است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۲). در این مدل شخصیت‌ها بر اساس کارکردی که دارند طبقه‌بندی می‌شوند.

۵) رولان بارت در دههٔ ۷۰ میلادی بر اساس یافته‌های سوسور به بررسی علمی متون پرداخت. او این کار را با نگارش مقالهٔ *مرگ مؤلف* آغاز کرد. بارت در این مقاله

توضیح داد که «خواننده می‌تواند متن را بدون در نظر داشتن نیت اصلی نویسنده، بنابه سلیقهٔ خود تفسیر کند» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۲). سپس از مفهوم رمزگان‌های روایی (که در کتاب *س/زد* ۱۹۷۰) و همچنین طبقه‌بندی رخدادهای روایی به «رخدادهای پایه» و «رخدادهای پیرو» (در کتاب *تحلیل ساختاریِ داستان* ۱۹۶۶) به منظور شیوه‌های تحلیل روایت نام برد.

۶) در حوزهٔ پیرنگ، روایت‌شناسی ساخت‌گرا را می‌توان تحت تأثیر رده‌بندیِ موشکافانهٔ ژار ژنت دانست. او در سال ۱۹۷۳ مسئلهٔ زمان روایت را از سه جنبه مورد بررسی قرار داد. «۱. نظم و ترتیب بیان روایت؛ که به توالی زمانی رویدادها می‌پردازد. ۲. طول مدت روایت؛ که ممکن است با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد. ۳. بیان وقایع تکرارشونده یا بیان مکرر وقایع؛ بدین‌گونه که ممکن است یک رویداد واحد بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که مکرراً اتفاق افتاده تنها یک‌بار ذکر شود» (همانجا).

علم روایت‌شناسی تا دورهٔ ساختارگرایی صرفاً به مطالعهٔ انواع ادبی روایت، شیوه‌های روایت و ساختار طرح محدود می‌شد. حال اما، در این جهان پست‌مدرن، اهمیت روش‌های علمی در نقد کم‌رنگ شده است. وجه مشخصهٔ دورهٔ پساساختارگرایی افزایش علاقه به روایت‌های غیرادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌هاست. در این جهان علاقه معطوف به تاریخ و سیاست است. روایت‌شناسی در دوران حاضر منعکس‌کنندهٔ گرایش‌های انتقادی دوران خود است. به طوری که با نفوذ نظریه‌هایی چون روان‌کاوی، فمنیسم و شالوده‌شکنی، به مبحثی التقاطی بدل شده است. در این دوره، سنت بررسیِ دقیق سخن که با ژنت شروع شده بود، ادامه یافت. به طوری که فهرستی که او از مفاهیمِ تحلیلی تهیه کرده بود، دقت بیشتری پیدا کرد. از جملهٔ منتقدان پسامدرن می‌توان به میخائیل باختین[3] اشاره کرد. او نشان داد که «چگونه شرایط اجتماعی می‌تواند بر متن ادبی تاثیرگذار باشد» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۲). از این رو مطالعهٔ متنی ادبی بدون در نظر گرفتن جامعه‌ای که بستر شکل‌گیری آن بوده، ممکن نیست. همچنین به عقیدهٔ باختین «متن روایی چونان گفته‌ای چندآوایی نگریسته شد و پرسش چه کسی سخن می‌گوید، به روی پژوهش پدیده‌هایی چون نقل قول، نقیضه، بینامتنیت، درونه‌گیریِ روایی و اقتدار روایی گشوده شد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۲). اَن بَن‌فیلد نیز در ۱۹۸۲ در چارچوب زبان‌شناسیِ چامسکیایی، نظریه‌ای در باب بازنماییِ اندیشه و ادراک ارائه داد. او «آثار اولیه دربارهٔ نقل قول غیرمستقیم آزاد و جریان سیال ذهن را نظم بخشید، و به مقابله با مدل‌های ارتباطیِ روایت برخاست» (همان: ۱۵۳). ژاک دریدا، دیگر منتقد پسامدرن، «با واژگونه کردن تقابل‌های دوگانه‌ای که به اعتقاد وی

3. Mikhail Bakhtin.

فرهنگ متافیزیک غرب بر پایهٔ آن بناشده‌است، نظریهٔ شالوده‌شکنی را ابداع کرد». (مقدادی، ۱۳۹۷: ۲۴۲). این نظریه زاویه‌های تازه‌ای را در روایت‌شناسی نور تاباند. از طرفی، طرفداران واسازی «پیرنگ‌ها را تمثیل‌هایی از تمامی پدیده‌های متنی می‌خوانند و توجه خاصی به تمهید آینه‌درآینه[4]، که شکل نمادینِ خودارجاعی است دارند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۳). در ادامه و با خوانش‌های واسازانه از متون روایی، جاناتان کالر و سینتیا چیس دیدگاه‌های سنتی در باب پایگان میانِ داستان و پیرنگ را زیر سؤال بردند. پیشرفت‌هایی که نقد نو بانی آن شد، از ادغام روایت‌شناسی و روان‌کاوی حاصل آمد. از جمله: پیتر بروکس و توجه به موتور یارانه‌ای که در پسِ پیرنگ‌سازی قرار دارد. راس چمبرز جایگاهِ شناختیِ روایت و روایت‌شناسی را به چالش می‌کشد. به باور او قدرت و اقتدار داستان جایگزینِ اقتدار داستان‌گو، که در داستان مدرن به سستی گراییده، شده است. چایا سیلورمن نشان داد می‌توان مرکز روان‌کاوانه بر چگونگی شکل‌گیری و کارکرد سوژه‌ها، با مسائلِ مورد توجه نوعی روایت‌شناسیِ سوژه‌محور پیوند داد. در ادامه نیز مطالعات فمنیستی روایت را تحت تأثیر قرار داد. از جمله می‌توان به مقولهٔ قالب روایت و ایدئولوژی ادیپی اشاره کرد. زبان‌شناسی چامسکیایی نیز نظریه‌پردازان را به کاربست مدل دستوری گشتاری/زایشی واداشت. روان‌شناس‌های شناختی نیز در تلاش به منظور دست‌یابی به فرآیندهای حافظه، چکیده‌سازی و بازیابی اطلاعات، چند نوع دستور زبان روایت و نظام‌هایی برای واحدهای پیرنگ پیشنهاد کردند. در ادامه نیز در هوش مصنوعی، مدل‌های صوری‌ای برای پیرنگ، به مثابهٔ بخشی از شبیه‌سازی فعالیت ذهن به هنگام فهم داستان، طراحی شد. از این رو «مفاهیم سناریو و طرح که در هوش مصنوعی به کار می‌رفتند، در معناشناسیِ کنش روایی گنجانده شدند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۵۴). از طرفی سیمور چتمن نیز در ۱۹۷۸ پژوهش در باب گفتمان روایی را به رسانه‌های دیداری گسترش داد. پاول نیز در ۱۹۸۵ برای طرح و بسط مفهوم حرکت روایی، از نظریهٔ بازی کمک گرفت. هایدن وایتِ تاریخ‌نگار، پیتر بروکس منتقد، پل ریکورِ[5] فیلسوف نیز به روایت پرداخته‌اند. ایشان بر اهمیت روایت‌ها در شکل‌دهی به تجربه‌های بشری از واقعیت، همچنین فهم آدمی از زمان، تأکید ورزیدند. به موازات گسترش حوزهٔ کاوش‌های زبان‌شناختی از «جمله» به «متن»، توجه زبان‌شناسان به متون روایی جمله جلب شد. «این مطالعات با طرح مسائلی مانند روابط میان روایت و بافت آن، نکات روایی و گفتنی بودنِ روایت، مشارکت مخاطب، راهکارهای به دست آوردنِ فرصت سخن گفتن و حفظ آن، و فنون

4. Mise-en-abyme.

5. Paul Ricoeur.

برجسته‌سازیِ اطلاعات روایی»، توانستند به روایت‌شناسی جنبه‌های کاربردشناختی بدهند (همانجا). از این رو تحت تأثیر فلسفهٔ زبان و نظریهٔ کنش کلامی، موضوعات مربوط به روایت‌مندی و منش داستانی از یکدیگر جدا شدند.

حال زمان پرداختن به این پرسش‌هاست که:

چه نسبتی میان روایت، روایت‌شناسی و تئاتر برقرار است؟ در تئاتر پست‌دراماتیک، روایت در چه وضعیتی است؟ در زمانه‌ای که به تعبیر هان بیول چول در کتابِ *بحرانِ روایت*، روایت دچار بحران است، چطور می‌توان از روایت گفت؟ اینجاست که به زعم مارتین والاس بحث نظریهٔ دریافت و واکنش خواننده/بیننده مطرح می‌شود. مواجهه‌گر در برابر چنین تئاتری - در چنین جهانی - محتوا، امر دریافتنی و معنا را در حد توان دریافت می‌کند. در ادامه، خود بدل به راوی شده، عملِ روایت را در پیشِ خود بر عهده می‌گیرد.

۳-۱. روایت در تئاتر: از کلاسیک تا پست‌دراماتیک

گفتن از روایت در تئاتر، به سادگی امکان‌پذیر نیست. به‌طورعام از زمان شکل‌گیری تئاتر در یونان باستان تا قرن بیستم، روایت همواره یکی از ستون‌های نمایش بوده است. درام ارسطویی بر پایهٔ پیرنگ[6]، کنش، و توالی منطقی علت و معلولی استوار بود؛ مفاهیمی که در فن شعر ارسطو به‌روشنی نمایندگی می‌شوند و تا سده‌ها دست‌نخورده باقی ماندند. از شکسپیر تا ایبسن و چخوف، روایت همچنان ساختاری پیرنگ‌محور، شخصیت‌مدار و پیش‌رونده داشت؛ با آغاز، میانه و پایان مشخص و کانون‌مندی روایی متکی بر راوی یا کارکردهای دراماتورژیک زبان (Pfister, 1988: 197–205). ساختار کلاسیک روایت، مبتنی بر انسجام، تعلیق و تحول درونی شخصیت‌ها، در واقع زبان را در خدمت درام قرار می‌داد، نه برعکس.

در قرن بیستم، به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، نظام دراماتیک سنتی دچار بحران و فروپاشی مفهومی شد. تحت تأثیر جریان‌هایی چون دادائیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، تئاتر برشتی، تئاتر خشونت، تئاتر ابزورد، آوانگارد آمریکایی و مانند این، روایت در نمایش به تدریج از مرکزیت خود خارج شده، به سوی اشکال جدید، گسسته، غیرعلّی و فراداستانی حرکت کرد (Sieg, 1999: 91). این مهم نزد هانس-تیس له‌مان، در قالب نظریهٔ تئاتر پست‌دراماتیک نظام‌مند شد. شایان توجه است تا پیش از این، تئاترهای بعد از دهه ۶۰ میلادی را تئاتر تجربی، پست‌مدرن و مانند این می‌نامیدند. له‌مان در کتابِ *تئاتر پست‌دراماتیک* تلاش کرد تا این تجربه را به زبان تئاتری مورد تحلیل‌وبررسی قرار دهد. به زعم او تئاتر پست‌دراماتیک «بیشتر حضور است تا بازنمایی، بیشتر تجربهٔ مشترک است تا تجربهٔ انتقال‌یافته، بیشتر فرایند است تا محصول، بیشتر تجلی است تا دلالت، بیشتر انگیختار نیرومند است تا اطلاعات» (Lehmann,

6. Mythos.

105 :2023). پست‌دراماتیک خط زمان را تکه‌تکه کرده، صداها را چندکانونی ساخته، و روایت را از «ساختار»، وابسته به «رویداد اجرایی» ساخت. همچنین «به جای بازنمایی جهان، اکنون خود زبان و روایت به پرسش گرفته می‌شود؛ نه آنچه گفته می‌شود، بلکه چگونگی گفتن، به کانون تجربه تئاتری بدل می‌گردد» (Jürgens, 1992: 30).

پس از ورود به فضای پست‌مدرن و به‌ویژه در تقاطع با گونه‌هایی مانند تئاتر پست‌دراماتیک، ساختارها دچار دگرگونی شده‌اند. دیگر نه راوی ثابتی وجود دارد، نه شخصیت‌ها ضرورتاً دگرگونی می‌یابند، و نه داستان به شیوه‌ای خطی و علی–معلولی پیش می‌رود. در چنین وضعیتی، آن‌چه مونیکا فلاگر از آن با عنوان «روایت طبیعی‌شده» یاد می‌کند، جای خود را به ساخت‌هایی می‌دهد که آنتی‌روایتی، گسسته، تعلیق‌زدوده و چندکانون هستند(Fludernik, 1996: 12–14). به زعم فلاگر در تئاتری چون تئاتر پست‌دراماتیک، «بدن اجراگر، صدا و حتی سکوت» به ابزارهای روایی بدل می‌شوند؛ یعنی روایت دیگر صرفاً امری متنی نیست، بلکه در حالتی میان متن، زبان، بدن و حضور بازیگر، رسانه، تصویر، فیلم و مانند این جای می‌گیرد (Fludernik, 1996: 23) .

شایان ذکر است لەمان، تئاتر دراماتیک را در «میمسیس» یا همان تقلید زندگی و رفتار انسانی جای می‌دهد. «این تقلید باید در قالب یک رویداد پرتنش بر صحنه آورده شود و از صحنۀ اول تا آخر به طور منطقی گسترش یابد» (Jaeger, 2019: 7). اصل میمسیس نقش مهمی در ایجاد توهم دارد. در صحنۀ تئاتر دراماتیک، دنیایی به نمایش گذاشته می‌شود که هدف آن این است: تماشاگر با خیال‌پردازی و همدلی، توهم ورود به جهانی دیگر را تجربه کند. در عین حال، تئاتر دراماتیک تحت سلطۀ متن است؛ مسئله این است که متن چگونه بر صحنه منتقل می‌شود. توهم، بازنمایی و تقلید واقعیت، اصول بنیادین تئاتر دراماتیک هستند. حال آن که نکتۀ کلیدی در تئاتر پست‌دراماتیک، «نفی یک روایت با توسعۀ منطقی و کمال درام بر پایۀ متن، از نظر ایجاد توهم و بازنمایی واقعیت است» (Jaeger, 2019: 7). وقتی روند یک داستان دیگر با منطق درونی‌اش در مرکز توجه نباشد، وقتی ترکیب رویدادهای صحنه دیگر بازنمایی جهان نباشد، و وقتی صحنه محل رونویسی متن نباشد، آن‌گاه تئاتر معاصر عملاً با پرسش‌های تازه‌ای فراتر از دراماتیک مواجه است. لەمان در تحلیل خود، «تئاتریکالیتۀ خودمختار را در کانون قرار می‌دهد که به دلیل تسلط سنتی متن به حاشیه رانده شده است. او فراتر از بُعد متن، به واقعیت تئاتری نیز توجه می‌ورزد» (Jaeger, 2019: 8).

اصطلاح پست‌دراماتیک همچنین با به چالش کشیدن ماهیت تئاتر و ادراک است که از تئاتر دراماتیک متمایز می‌شود. در حالی که تئاتردراماتیک اغلب به اهمیت

ارجاعیِ نمایش و تحقق صحنه‌ای آن مرتبط است و با اجزای اصلی مانند طرح، شخصیت، زبان تئاتری، سبک و ژانر و... به عنوان وسیله‌ای صرفاً برای انتقال پیام به تماشاگرِ منفعل تلقی می‌شود. اما تئاتر پست‌دراماتیک با تمرکز بر خودبسندگی و خودارجائیِ فرآیند و فرم، تمرین معناشناسی و فرم بلاغیِ مخصوص، اجراگران و تماشاگران را به عنوان شرکت‌کنندگان فعال به هم پیوند می‌دهد.

ویژگی متمایزِ دیگر تئاتر پست‌دراماتیک، تخطی از مرزهای بینابینی میان داستان و واقعیت، بازیگر و نقش، گفتار و زبان طبیعی، دراماتورژی دیداری و متنی است. به‌طوری که تلاش می‌کند با بالاترین مفاهیم تئاتر، مالکیت انحصاری تئاتری رویدادهای اجرائی اعلام شده را رد کند. به همین ترتیب، اجرای پست‌دراماتیک تعاریف «خالص» از عرصه‌های هنری را درهم‌ریخته، همچنان درهم می‌آمیزد. به‌طوری که ژانرهای اجرا همچون: درامِ «والا» و «پست»، بورلسک، استندآپ، دکلمه، موزیکِ کلاسیک و پاپ و رقص را شامل می‌شود. به‌طور مثال ژانر خاصی از پست‌دراماتیک التقاطی و خصوصیات به‌هم‌پیوسته همانند مجموعهٔ «ریمینی پروتکل»، می‌کوشید تا در سیاست‌های تئاتر دراماتیک شکاف ایجاد کند. هدف از این کار خروج واقعیت از صحنه و فرصت دادن به «متخصصان صحنه برای نقل داستان‌های زندگی‌نامه‌ای‌شان بود». آنچه ژاک رانسیر «بازیابی هویت اشتراکی می‌نامد (Rancière, 2010: 32). همچنین تئاتر پست‌دراماتیک مکان‌های مرتبط با تئاترآشپزخانه‌ایِ[۷] بورژوازی را با پیکربندی‌های فضایی جایگزین می‌کند. در این تئاتر قراردادهای درزمانیِ ساختارِ طرح در تئاتر دراماتیک و نیز هنجارهای مرسومِ مقبولِ تماشاگران به چالش کشیده می‌شود. در این تئاتر محیط‌هایی را برگزیده می‌شوند که با فعالیت‌های اجراییِ رسمی کمترین ارتباط را داشته باشد. له‌مان پایه و بنیادِ نهانی در زیبائی‌شناسی و دراماتورژیِ تئاترپست‌دراماتیک را با این جمله کوتاه و واضح بیان می‌کند: «همه چیز بستگی به قابلیت کشف تئاتر در جایی دارد که درک نمی‌شود» (Lehmann, 2011: 31).

۱-۳-۱. تئاتر پست‌دراماتیک یا تئاتر پست‌مدرن؟

توضیح این تفاوت ضروری به نظر می‌رسد. هانس-تیس له‌مان در کتاب *تئاتر پست‌دراماتیک* به‌روشنی تأکید می‌کند که تئاتر پست‌دراماتیک را نباید با تئاتر پست‌مدرن یکی دانست. له‌مان تئاتر پست‌دراماتیک را به طور مختصر این‌گونه تعریف می‌کند:

«رویکرد دافع و جدلی از تئاتر جدید نسبت به سنت

---

۷. Culinary Theatre : تئاتر آشپزخانه‌ای، ایجاد یک منظر نمایشی در حین ارائه خدمت به غذا و نوشیدنی است. این شکل از تئاتر با هدف سرگرم کردن یا حتی سرگرمی شام، معمولاً بدون تأثیر در طعم غذا و یا نوشیدنی به کار گرفته می‌شود. در ساده‌ترین شکل، ممکن است شامل شمع‌ها و یا فشفشه‌هایی باشد که روی کیک تولد قرار داده می‌شود. تا فضای مهیجی به یک اتاق غذاخوری ببخشد.

دراماتیک، به عبارت دیگر... انبوهی از نقیضه‌های درهم‌تنیده که در آوانگارد تاریخی و نئوآوانگارد دهه ۱۹۵۰ آغاز گردید» (Ibid: 34).

برخلاف تصورات رایج، پست‌دراماتیک نه یک «سبک» فرمالِ پسامدرنیستی، بلکه پاسخی به تغییرات تاریخی، اجتماعی، ادراکی و رسانه‌ای در تجربهٔ تماشاگر است (Ibid: 27). لهمان تصریح می‌کند که پست‌دراماتیک «واکنشی زیباشناختی» به گسترش تجربهٔ معاصر در زمینهٔ تئاتر است، نه صرفاً بخشی از یک گفتمان فلسفی یا نظری. به‌عبارتی، تئاتر پست‌دراماتیک پدیده‌ای تاریخی است که از دههٔ ۱۹۶۰ به این سو، شکل‌هایی از اجرا را دربرمی‌گیرد که دیگر تحت سیطرهٔ درام نیستند، اما لزوماً همهٔ مشخصه‌های تئاتر پست‌مدرن را ندارند. شایان توجه است «پُست» در اینجا «هرگز حاکی از رد کامل نیست، بلکه همواره در تنش سازنده با سنت‌ها و تاریخچه‌هاست» (مونبی، کرل و جایلز، ۱۴۰۰: ۲۱۳). لهمان تأکید می‌کند بسیاری از شکل‌های پست‌دراماتیک حتی با نگاه‌های مدرنیستی هم قابل تفسیرند. حال آنکه پست‌مدرن با نسبیت‌گرایی و خلق معناهای چندگانه گره خورده است. بنابراین، هرچند امکان هم‌نشینی یا اشتراکاتی بین این دو رویکرد وجود دارد، اما یکی نیستند؛ پست‌دراماتیک بیش از آنکه «واکنش فلسفی» باشد، «بازآرایی صحنه و بازسازی تجربهٔ تماشاگر/اجرا» در دل دگرگونی‌های فرهنگی معاصر است. به گفتهٔ لهمان، اصطلاح بسیار نقل‌قول‌شدهٔ پست‌مدرن نشان نمی‌دهد که تئاتر معاصر واقعاً از دراماتیک دست کشیده است. تئاتر پست‌دراماتیک پرسشی را دربارهٔ فراتر از درام مطرح می‌کند، اما لزوماً دربارهٔ فراتر از مدرنیته نیست.

نکتهٔ دیگر در ارتباط با تعریف مفهومی و تمایز نسبت به واژهٔ عمومی «پست‌مدرن»، این است که اصطلاح «پست‌دراماتیک» بهتر عملکرد تئاتر معاصر را بازتاب می‌دهد. زیرا نشان‌دهندهٔ ایدهٔ نوینی از تئاتر است که پاسخگوی تغییرات اجتماعی در شکل‌های ادراک است. «مسئلهٔ زیباشناختی مشخص در پوئتیک پست‌دراماتیک بازتاب واقعیتی است که نه تنها قطعه‌قطعه و تکه‌تکه شده، بلکه در عصر رسانه‌ها به‌واسطه تصویر جایگزین شده و به شکلی ساختگی و خیالی درآمده است» (Jaeger, 2019: 8). بنابراین، تئاتر پست‌دراماتیک نسبت واقعیت، خیال و تخیل را مسئله‌مند می‌کند.

۲-۳-۱. متن و روایت در تئاتر پست‌دراماتیک

تئاتر پست‌دراماتیک به‌عنوان یکی از جریان‌های مهم و تأثیرگذار در تئاتر قرن بیستم، محصول تحولات گسترده‌ای در حوزهٔ اجرا، متن و تجربهٔ تماشاگر است. این نوع تئاتر، برخلاف سنت کلاسیک و مدرن نمایشی، بر محور درام ـ به‌مثابه ساختاری پیرنگ‌محور و علی-

معلولی ـ استوار نیست. متن در این تئاتر «به مصالح زبان‌شناختی» بدل می‌شود (مونبی، کرل و جایلز، ۱۴۰۰: ۷۶). لهمان می‌نویسد: «در تئاتر پست‌دراماتیک، متن دیگر موضوع نیست، بلکه متریال است» (Lehmann, 2023: 55). این بدان معناست که متن نه پیش‌فرض اجرا، بلکه بخشی از تجربهٔ اجرامحور است که ممکن است در کنار صدا، تصویر، بدن، فضا یا سکوت قرار گیرد و ارزش برابر داشته باشد. از این رو، متن ماهیت «نظام‌مند و سلسله‌مراتبی» خود را از دست می‌دهد. متن به عنصری در شبکه‌ای میان‌رسانه‌ای تبدیل می‌شود که در آن معنا مبتنی بر روابط صحنه‌ای تولید می‌گردد، نه وفاداری به ساختار ادبی.

به زعم لهمان «متن‌گرایی جدید در تئاتر، یک تغییر محوری و خاص را ایجاد می‌کند؛ یعنی دیگر دیالوگ را با دلالت بر نظمی دیالکتیکی و بین‌الاذهانی، در مرکز سنتی گفتمان تئاتر، بررسی نمی‌کند». (رسولی، ۱۴۰۳: ۶۳ و۶۴). اما این به معنی ناپدیدشدن متن و دیالوگ نیست. اگر برای متنِ تئاتری سه سطحِ کلامی، میزانسنی و اجرایی درنظر باشد، آنگاه می‌توان این مهم را فهم کرد که «هرگاه دیالوگ روی صحنهٔ تئاتر، محو می‌شود، دیالوگی با تاکیدی جدید بر رابطهٔ بین تئاتر و تماشاگر گشوده می‌شود». (همان) اینجاست که تماشاگر/مخاطب فراخوانده می‌شود تا عناصر تکه‌تکه را ترکیب کند. روند ارتباطی تئاتر این‌گونه شکل می‌گیرد. به واسطهٔ رابطهٔ موقعیت/وضعیتِ اجرایی و مخاطب/تماشاگر.

۳-۳-۱. روایت و گزارهٔ «تنفیذ مسئولیت به اجرا»

در تئاتر پست‌دراماتیک «زبان» از کارکرد روایی/بازنمایانه‌اش فاصله گرفته، به یکی از عناصر اجرایی بدل می‌شود. عنصری که نه برای توضیح یا پیش‌برد داستان، بلکه برای تولید معنا در لحظهٔ اجرا به‌کار می‌رود (Jürgens, 1992: 30). لهمان بر این نکته تأکید دارد که پست‌دراماتیک را نباید صرفاً حذف متن یا روایت دانست، بلکه باید آن را بازآرایی آن‌ها ـ بر اساس منطق اجرا، ذهنیت، چندپارگی و تجربه ـ قلمداد کرد (Lehmann, 2023: 27). از نظر یورس-مونبی، کرل و جایلز نیز پست‌دراماتیک برآمده از بحرانی در زبان و ساختارهای نمایشی است؛ بحرانی که خود را از طریق فروپاشی روایت، انفصال فضا و زمان، و برتری تجربهٔ احساسی-زیباشناختی بر منطق علی—معلولی نشان می‌دهد (Karen Jürs-Munby et al., 2013: 11).

در مرکز این دگرگونی‌ها، مسئلهٔ روایت جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. تئاتر پست‌دراماتیک به‌جای حذف کامل روایت، آن را از ساختار خطی، علیت‌محور و شخصیت‌مدار کلاسیک بیرون کشیده، به عرصهٔ تجربه، زبان، بدن و حتی سکوت منتقل می‌سازد. روایت، دیگر صرفاً در متن و با کمک متن رخ نمی‌دهد؛ بلکه بخشی از فرایند

اجراست و در مواجههٔ مستقیم با مخاطب زاده می‌شود. لهمان اصطلاح «دلالت‌گری روایی بدون پیرنگ» را برای توصیف این وضعیت به‌کار می‌برد. به تعبیر لهمان، تئاتر پست‌دراماتیک نه امری ماهوی، بلکه «شیوه‌ای از سازمان‌دهی تجربهٔ صحنه‌ای» است. در این تئاتر ضرورت روایت علی—معلولی و پیرنگ پیوسته، به سود تجربه زنده و شکسته جای خود را از دست می‌دهد. (Lehmann, 2023: 18) از سوی دیگر، روایت اگرچه ممکن است به‌نظر ناپدید شده باشد، اما در حقیقت «شکلی نوین» به خود می‌گیرد؛ روایتی سیال، گاه پراکنده، گاه ناهم‌زمان، یا حتی نامتمرکز و غیرمکتوب. (Ibid: 22) روایتی که ممکن است بی‌راوی باشد، یا چندراوی؛ ممکن است پیرنگ نداشته باشد اما تجربهٔ روانی-زبانی ایجاد کند؛ همچنین ممکن است کنشی مستقل از معنا را القا کند. همین ویژگی‌ها، آن را به صورت مسئله‌ای مهم در تحلیل آثار نمایشی پست‌دراماتیک درمی‌آورد. به‌ویژه در آثاری که به‌طور بنیادین با زبان، هویت، تجربه ذهنی و فروپاشی نظم کلاسیک درگیرند.

در باب نسبت روایت و اجرا در تئاتر معاصر باید افزود که امروزه تحلیل روایت بدون در نظر گرفتن مقولهٔ اجرا[8] امکان‌پذیر نیست. نظریه‌پردازانی چون مارک اسپورل و ریچارد شکنر بر این نکته تاکید دارند که روایت دیگر عموماً در متن سکونت ندارد. اجرامندی آن[9] نقش پررنگ‌تری بازی می‌کند (Schechner, 2002: 13–17). برجسته‌ترین ویژگی‌های زیبائی‌شناسی پست‌دراماتیک و دراماتورژی به دنبالهٔ تئوری پرفورمنس اجراییِ ریچارد شکنر و مشاهدات اشتقاقیِ لهمان در کار پست‌دراماتیک مختصِ خودش، متضمن این موارد است: انتقال از تسلط متن (کلام)، روایت و ساختار متوالی شاعرانه به یک اجرای زیبائی‌شناسانهٔ جهت‌دار که با متون ساختارشکنانهٔ چند قطعه‌ای، بدون شخصیت‌پردازی و بدون پلات متمایز شده‌اند. این متون (نمایشنامه‌ها) حضور درهم‌تنیده و جسمانیِ اجراگران را برجسته می‌کنند.

مخاطب در تجربهٔ تئاتری معاصر، روایت را «دریافت» نمی‌کند، بلکه با آن مواجه شده، آن را می‌سازد. از این‌رو، بسیاری از آثار پست‌دراماتیک، همچون نمایشنامه‌های هانتکه، دعوتی‌اند به مشارکت تماشاگر در سازوکار روایی. روایت در آن‌ها بیشتر به «بافت تجربه» تبدیل شده تا بازنمود خطی پیرنگ؛ تجربه‌ای که در لحظه‌هایی پدیدار می‌شود و دوباره محو می‌گردد. در این ساختار تعاملی، مخاطب خود تبدیل به کانونی برای شکل‌گیری معنا می‌شود، نه صرفاً دریافت‌کنندهٔ یک جهان داستانی ازپیش‌ساخته‌شده.

8. Performance.

9. performative quality.

جمع‌بندی چارچوب نظری

از زمان شکل‌گیری تئاتر در یونان باستان تا قرن بیستم، روایت همواره یکی از ستون‌های بنیادین نمایش بوده است. در تئاتر کلاسیک ارسطویی، روایت مبتنی بر توالی علی–معلولی، وحدت زمان و مکان، و تبدیل رخدادها به کنش معنادار بود. حتی در تئاتر مدرن نیز، روایت همچنان ساختاری پیرنگ‌محور و شخصیت‌مدار داشت. بااین‌حال، گذار به مدرنیتهٔ تئاتری، به‌ویژه در آثار اپیک برشت، این انسجام را به چالش کشید. برشت با فاصله‌گذاری و راوی مداخله‌گر، روایت را از بازتاب صرف واقعیت دور کرد و آن را ابزاری برای بازخوانی ایدئولوژیک بدل ساخت. قرن بیستم، به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به‌بعد، عرصهٔ ظهور اشکالی از تئاتر بود که روایت را نه تخریب، بلکه درهم‌ریختند و بازآفرینی کردند. در این میان، تئاتر پست‌دراماتیک به‌عنوان یکی از رادیکال‌ترین اشکال عبور از روایت کلاسیک مطرح شد. اصطلاحی که هانس-تیس له‌مان در عوض تئاتری که تا پیش از این پست‌مدرن و یا تجربی نامیده می‌شدند، به کار برد. در این تئاتر، روایت به تجربه‌ای زمان‌مند و گسسته در دل اجرا و وابسته به دریافتِ تماشاگر تبدیل می‌شود. این ساختار جدید، بی‌مرکز، سیال، و مواجهه‌محور است؛ گونه‌ای از روایت که در نمایشنامه‌های پتر هانتکه، به‌ویژه *کاسپار* و *اتهام به خود*، به برجسته‌ترین شکل ظهور می‌یابد.

۲. زندگی و اندیشهٔ پتر هانتکه

پتر هانتکه[10]، نویسنده، نمایشنامه‌نویس،فیلمنامه‌نویس و شاعر اتریشی، ۱۹۴۲ در شهر گریفن[11] به دنیا آمد. این نویسندهٔ برندهٔ نوبل ادبیات ۲۰۱۹، از دههٔ ۱۹۶۰ به‌عنوان یکی از صداهای نوگرای ادبیات آلمانی‌زبان مطرح شد. او به سرعت با جریان‌های آوانگارد ادبی اروپا مرتبط گردید. نخستین شهرت هانتکه به انتشار نمایشنامهٔ *اهانت به تماشاگر* (۱۹۶۶) بازمی‌گردد؛ اثری واجد ویژگی‌های پست‌دراماتیک که «زبان را به‌جای روایت، شخصیت یا کنش نمایشی، به عنصر مرکزی تجربه صحنه بدل کرد» (درفش‌کاویانی، ۱۳۸۵: ۱۲). هانتکه با آثاری چون *اهانت به تماشاگر* در پی آن بود تا در کنار انتقاد از شرایط موجود، قواعد ارسطویی تقلید از واقعیت و بازتاب آن در عرصهٔ هنر را زیر سؤال ببرد. او همچنین بر خلاف برشت بر کارکرد تئاتر برای رقم زدنِ دگرگونی‌ها باور ندارد. به نظر او تئاتر تنها قادر است امکانِ وقوعِ دگرگونی‌ها را بشناساند. برخلاف بسیاری از نویسندگان مدرن، او نه تنها متن بلکه اجرا را نیز بازتعریف می‌کند. اجرا برای او، جایی برای مصرفِ روایت نیست؛ بلکه فضایی برای افشای روایت، بحرانی‌سازی زبان و برهم‌زدن رابطهٔ خطی میان شخصیت و کنش است. بیان پست‌دراماتیک در آثار اولیهٔ او، نه از

10. Peter Handke.
11. Griffen.

حذف روایت، بلکه از واسازی آن و سپس «پدیدآوردن روایت‌هایی نو، پراکنده، تجربی و مبتنی بر بدن و صدا حاصل می‌شود» (Lehmann, 2023: 74).

هانتکه در همان سال‌ها عضو گروه ادبی مشهور «گروه ۴۷» شد. اما با تأکید بر زبان‌ورزیِ ساختارشکن، خیلی زود راهی مستقل در پیش گرفت(Esslin, 1987: 135) . او از همان آثار اولیه، به‌ویژه در قالب نمایشنامه، هم‌زمان به چالش روایت و بحران معنا در عصر جدید می‌پردازد؛ عصری که در آن رسانه، زبان، نهادها و کلیشه‌های گفتار، توان روایت‌گری سنتی را از سوژه ربوده بودند (Honegger & Jürgens, 2008, 119). او با سخنرانی‌اش در برابر گروه ۴۷، مورد حمله قراردادن نوعی از ادبیات که پس از جنگ جهانی دوم در حال شکل گرفتن بود، راهش را هم‌نسلانش جدا کرد. هانتکه رفته‌رفته به دنبال ادبیاتی رفت که به «دنیای اشیاء و بازآفرینی این طبیعت بی‌جان، بدون انسان» بسنده می‌کند (نکوروح، ۱۴۰۱: ۸۳۷). روگردانی‌اش از سیاست در آن سال‌ها را می‌توان در جملهٔ مشهورش به خوبی فهم کرد: «من ساکن برج عاجم». (همان، ۸۳۸) دور از همهٔ این چیزها.

درون‌مایهٔ اصلی اندیشهٔ هانتکه مسئلهٔ زبان است؛ نه زبانِ ابزار ارتباط، بلکه زبان به‌منزلهٔ میانجی قدرت، حافظه، فرهنگ و سوبژکتیویته. در نگاهِ او زبان فقط حامل اندیشه، احساس‌ها و تجربه‌های فردی نیست. بلکه «مجموعه‌ای است از یک سلسله قواعد که ساختار درونی آن از لحاظ کیفی در شکل‌گیری تصورات، دریافت‌ها و محسوسات» مؤثر است (هانتکه، ۱۴۰۲: ۹۳). به باور او زبان قادر است به ابزاری برای اعمال قدرت، تلقین و تمرین جهت آموزشِ اسطورهٔ نظمِ موجود بدل شود. هانتکه در مقابل در تلاش است تا تجربهٔ اصیل جهان پدیده‌ها را جایگزین این اسطوره کند. از نظر او «اینکه زبان تا چه اندازه به کار تجربهٔ فردی و اصیل بیاید، یا آن‌که وسیله‌ای شود برای اِعمال زور، بستگی به شرایط تاریخی-اجتماعی دارد» (همان: ۹۴). او معتقد است حتی در جوامع صنعتی که خیالِ فرد از آزادی خویش راحت است، رسانه‌های همگانی این خلاء ایدئولوژیک را پر می‌کنند. این رسانه‌ها با سوءاستفاده از زبان در ذهن‌ها رسوخ می‌کنند. افکار عمومی را دستکاری کرده، شکل می‌دهند. به‌طوری که فرد ایدئولوژی حاکم را ایدئولوژی خود تلقی می‌کند. شایان توجه است مسئلهٔ زبان در ادبیات آلمانی سابقهٔ طولانی دارد. به‌خصوص از پایان قرن نوزدهم و آثار هوفمانشتال. در این سنت زبان‌محور می‌توان از لودویگ ویتگنشتاین، اینگه‌بورگ باخمان و دیگرانی هم نام برد. اتریشی بودنِ این نویسندگان ایشان را به هم متصل می‌کند. اما تفاوت هانتکه با ایشان در این است که نویسندگان و فیلسوفان یاد شده «همه به زبان از لحاظ توانایی — یا به عبارت بهتر، ناتوانی در بیان مفاهیم ایراد می‌گیرند». حال آنکه هانتکه «به نقش آن به‌عنوان

حافظ و ناقل سنت‌های فکری جوامع توجه می‌کند». او در این راه از دیگر هموطن خود، کارل کراوس تأسی می‌گیرد (نکوروح، ۱۴۰۱: ۸۴۲). این را در *کاسپار* به خوبی می‌توان دید. کاسپار رفته‌رفته تاریخ بشری را در محدودهٔ صحنه پشت سر می‌گذارد و تکلّم، دین‌مداری، قدرت و گفتمان، سفسطه، استدلال و ... را توامان می‌آموزد. اما در انتهای نمایش، وقتی جهان غریزی را پشت سرگذاشته و انسانی مدرن شده، از نو، این‌بار خودخواسته، زبان را به سُخره می‌گیرد. این همه به واسطهٔ تجربه‌هایش رقم می‌خورد. هانتکه در گفت‌وگو با منتقدان بارها تأکید کرده که «زبان با ما کاری می‌کند، پیش از آنکه ما با زبان کاری کنیم». (Münkler & Jürgens, 1995: 89)

۳. نمایشنامهٔ کاسپار؛ تحلیلی از روایت در تئاتر پست‌دراماتیک

نمایشنامهٔ *کاسپار* (۱۹۶۷) یکی از نخستین نمودهای بی‌پیرنگ، ساختارشکنانه و زبان‌محور در تئاتر آلمانی پس از جنگ جهانی دوم است. از این رو الگویی تمام‌عیار برای مطالعهٔ تئاتر پست‌دراماتیک محسوب می‌شود. این نمایشنامه اقتباسی آزاد و ساختارگریزانه از کتابِ *کاسپار هاوزر، نمونه‌ای از جنایت در حق حیات روحی انسان*(۱۸۳۲) نوشتهٔ آنزلم ریتر فون فویرباخ است. کتابِ حاضر در مورد نوجوانی مرموز به نام کاسپار است. او در سال ۱۸۱۲، پس از انزوا از جهان، و زندگی در مکانی تنگ و تاریک، به یک باره در شهر نورنبرگ آلمان ظاهر شد. با رفتارهایی کودکانه، زبانی فقیر و حافظه‌ای ناتوان. نامه‌ای از پیرزنی در دست داشت محتوی داستان زندگی‌اش و خطاب به یک افسر سوارکار. او را به زندان لوگینزلند منتقل کردند. روزانه مردم زیادی برای دیدنش به آن‌جا می‌رفتند. هرکس به شیوهٔ خود تلاش داشت او را به حرف‌زدن وادارد. در نهایت شخصی او را به سرپرستی پذیرفت. این شخص در مسیر تعلیم و تربیت او، از بابت آزمایش‌هایی که روی او انجام می‌داد، بیش از آن‌که به او کمک کند، به سلامت جسمی و روحی‌اش لطمه زد. کاسپارِ پررمز و راز در قرن نوزدهم به پدیده‌ای اروپایی بدل شد. این داستان واقعی که بعدها با تعبیرهایی اسطوره‌ای، فلسفی و روانکاوانه مورد بازخوانی قرار گرفت، الهام‌بخش ده‌ها اثر هنری، از جمله رمان، فیلم[۱۲]، و نمایشنامه‌های متعدد شده است (Herzog, 1974; Bondanella, 1987) افسانهٔ «کاسپار، این انسان خیالی، ... را شاعرانی همچون ورلن و تراکل در شعرشان» دستمایهٔ آثارشان قرارداده بودند (نکوروح، ۱۴۰۱: ۸۴۰).

برای بسیاری از نویسندگان امروزی، کاسپار هاوزر مظهر و نمادِ بیگانگی در محیطِ خود به شما می‌آید. حال این آدمی که تازه از جنگل به جمع انسان‌ها گام نهاده، به واسطهٔ

۱۲ . نظیر فیلم هرتسوگ، ۱۹۷۴.

هانتکه در آزمایشگاه صحنهٔ تئاتر مورد آزمایش، اصلاح و آموزش قرار می‌گیرد. هانتکه به واسطهٔ این موجود به پیدایش زبان و رشد زبان آن‌گونه که در جوامع بشری معمول است، می‌پردازد. او در شخصیتِ کاسپار «نمونه‌ای از یک اسطورهٔ زبانی» را تشخیص می‌دهد. در نسخهٔ هانتکه، خبری از روایت زندگی تاریخی یا حادثه‌پردازی نیست. تمرکز نمایش بر فرایند طاقت‌فرسای آموزش زبان به فردی فاقد زبان، هویت و جایگاه اجتماعی است؛ در فضایی خنثی، با گفتارهایی از سوی صداهای نامرئی یا فاقد بدن که با تکرار، دستور و خشونت سعی در ساختنِ ذهنیت و موجودیت کاسپار دارند. نمایشنامهٔ او درست از جایی شروع می‌شود که کاسپار پس از هفده سال پا به جهان می‌گذارد. هانتکه این فضا را به خدمت گرفته، نقل‌قول‌هایی تاریخی از زندگی کاسپار را نیز به اثرش اضافه می‌کند. هانتکه به خوبی در این نمایشنامه نشان می‌دهد که «چگونه برخی رسانه‌های قدرتمند به کمک زبان و اطلاعات گزینشی، انسان‌ها را فریب می‌دهند» و امید را از ایشان می‌ربایند (ترکمان‌دهنوی، :۱۳۸۵ ۱۳۰)

.

۱-۳ . ساختار روایی اثر: حذف پیرنگ، مولد روایتی دیگرگون

در این نمایشنامه برخلاف تئاتر ارسطویی، خبری از روایت علت-معلولی، گره‌افکنی و گره‌گشایی، یا شخصیت‌پردازی تحولی نیست. در کنار کاسپار، صداهای ضبط‌شده در قالب رسانهٔ روی صحنه و چند گوینده نیز هستند. کاسپارهای دو و سه و چهار و پنج و شش نیز با نقاب روی صحنه حضور دارند. همچون همسرایانی که به حرکت‌های بی‌ثمر و حرف‌های بی‌کنش اکتفا می‌کنند. اینجا خبری از قصه نیست. هانتکه در پیشگفتار این نمایشنامه می‌نویسد:

«تماشاگر شاهد قصه‌ای نخواهد بود، بلکه ماجرایی تئاتری را تماشا خواهد کرد. پایان این ماجرا زمانی است که پرده در پایان نمایش فرومی‌افتد. از آنجا که داستانی در کار نیست، تماشاگر در ذهن خود ادامه‌ای را برای آن تجسم نمی‌کند» (هانتکه، ۱۴۰۲: ۸).

از این رو هرچه هست، رویداد و تجربهٔ حضور است. روایتی که در سطح زبان رقم نمی‌خورد. شِبه‌خرده‌روایت‌هایی که به تاریخِ تکامل بشری برمی‌گردند، در تک جمله‌ها رقم می‌خورد. اما این‌ها حتی راه به خرده‌روایت نمی‌برند. نمایش نه با کنش آغاز می‌شود، نه با کشمکش، بلکه با «ورود زبانیِ یک فرد بی‌زبان» شروع می‌شود که تنها یک جمله بلد است:

«من دوست دارم مثل آن‌کسی بشوم که کس دیگری یک وقتی بود». (همان: ۱۵)

او این جمله را بارها در طول نمایشنامه تکرار می‌کند. مصداق بارز این که آدمی به خود بگوید «از وقتی می‌توانی جمله‌ای

را به قاعده بگویی، شروع می‌کنی هرچه را می‌بینی، با این جملهٔ به قاعده مقایسه کنی» (نکوروح، ۱۴۰۱: ۸۴۰). این جمله به صورت الگویی درمی‌آید. الگویی که کاسپار همهٔ احساس‌ها و چیزها و اتفاق‌ها را با آن بیان می‌کند. این اولین جمله‌ای است که او تا مدت‌ها با کمک آن به کشف و شناخت همه چیز پیرامونش می‌پردازد. از اولین باری که این جمله را به زبان می‌آورد، نمایش همچون تجربه‌ای آزمایشگاهی آغاز می‌شود. تجربه‌ای که تماشاگر در آن نظاره‌گر ساخت تدریجی سوژه از طریق آموزش زبان می‌شود. تکرار جملات یکسان، پاسخ‌های مکانیکی، وافتادن مکرر در چرخهٔ گفتار، ساختار روایی را به نوعی ضدّروایت یا تکرار بی‌ثمر بدل می‌کند. در تحلیل فلاگر، چنین فرم‌هایی مصداق روایت‌هایی هستند که نه الگویی علّی، بلکه الگویی احساسی و متلاطم در خود دارند. این فرم‌های روایی به جای هدایت مخاطب به سوی معنا، مواجهه‌ای با پرخاش زبان علیه ذهن ایجاد می‌کنند. از این حیث، مخاطب نه گیرندهٔ معنا، که شاهد زایش یک فرم است.

روایت در اینجا محصول کنش نیست، بلکه نتیجه‌ای‌ست از تکرارهای ناگزیر گفتاری که به وجود شخصیت می‌انجامد. در واقع، روایت سنتی جای خود را به «حرکت‌های تدریجی فرم‌مند زبان می‌دهد که بار معنایی روایت را به‌طور غیرمستقیم منتقل می‌کنند» (Münkler & Jürgens, 1995: 91–92).

نویسنده در سراسر نمایشنامه، و در این دیالوگ به طور خاص، از «جریانی کاملاً مستتر در پس ابزارهای فریبکاران که مردم را تبدیل به موجوداتی بدون اختیار و دست‌آموز می‌کند، پرده برمی‌دارد» (ترکمان‌دهنوی، ۱۳۸۵: ۱۳۰). او جریانی را که در پس شیوهٔ سخن گفتن، ژست‌هاست، و مخدوش کردنِ مفاهیم زبانی و تهی کردن آن از زندگی، افشا می‌کند؛ این همه در انتها موجب دگرگونی و ازدست‌رفتن اصالت و هویت فرد می‌شود.

۲-۳ . زبان: سازه‌ای برای روایت، هویت، و سلطه

در این نمایش، زبان عنصر اصلی است؛ اما نه زبان به‌عنوان رسانهٔ روایت، بلکه زبان به مثابهٔ روایت خودش. هانتکه خود این نمایشنامه را «شکنجهٔ گفتاری» می‌نامد. کاسپار موجودی بدون زبان است. او باید از طریق تکرار مکرر جمله‌ها، آموزش‌دیده به انسان بدل شود. در این فرآیند، زبان صرفاً ابزار یادگیری نیست، بلکه سازوکار سلطه زبانی و ایدئولوژیک است: کاسپار باید با معیارهای زبانی از پیش‌تعیین‌شده، به سوژه‌ای اجتماعی بدل شود. صداها و گویندگان، این مربیانِ بی‌نام در قالب رسانه‌ای رو صحنه خطاب به او می‌گویند:

«باید یاد بگیری... آنچه می‌گویی، باید مطابق چیزی باشد که ما می‌گوییم» (هانتکه، ۱۴۰۲: ۲۰).

در این‌جا، زبان نظم روایی را نمی‌سازد. به همین دلیل، از

منظر روایت‌شناسی و به تأسی از واژه‌شناسی ژنت، شاهد فقدان کانون‌مندی پایدار هستیم. کاسپار روایت نمی‌کند، بلکه ذهنش صحنهٔ آشفتهٔ فرمان‌های گفتاری‌ست.

۳-۳. چندصدایی، فقدان راوی، بحران آگاهی

در *کاسپار*، نه تنها راوی مشخصی وجود ندارد، بلکه گفتار میان صداهای پراکنده، بی‌بدن و ناشناس تقسیم شده است. این صداها — که معلمان، نظام‌های تربیتی یا عناصر فرهنگی‌اند — بدون ایجاد درام، زنجیره‌ای از گفتار را می‌سازند. گفتارهایی که ذهن کاسپار را اشباع می‌کنند. تحلیل چنین وضعیتی بر مبنای نظریه‌های پست‌دراماتیک و پرسپکتیویسم روایی[۱۳] تکیه دارد: گسست کامل راوی/مخاطب، و سیالیت جایگاه روایت. این فقدان راوی قابل اعتماد یا ارجاع‌پذیر، روایت اثر را نه بسته‌شده، بلکه باز نگه می‌دارد.

۳-۴. اجرا به‌مثابه روایت

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های روایت در این اثر با نمایشنامه‌های دراماتیک، نقشِ اجرا در تولید روایت است. روایت نه در متن، بلکه در مقام اجرا تحقق می‌یابد. انفجار گفتار، حرکات بدنی شکنندهٔ بازیگر در مواجهه با زبان، تأثیر تکرار صوتی، و توقف‌های اجرایی، همگی تبدیل به اجزای معنایی روایت می‌شوند. درواقع بدن بازیگر، صدای بازیگر، صداها، حتی سکوت‌ها، از برای تماشاگر راویانِ روایت‌اند. این همان مفهومی‌ست که شکنر از آن با عنوان تجسّد روایت[۱۴] یاد می‌کند؛ جایی که روایت بر صفحهٔ متن نیست، بلکه در لحظهٔ اجرا ایجاد می‌شود (Schechner, 2002: 41).

کاسپار از زمرهٔ آثاری‌ست که با نفی کامل روایت کلاسیک، هویتی مستقل و خلاق از روایت پست‌دراماتیک پیشنهاد می‌دهد. در این اثر، روایتی جریان دارد که از زبان نیرو می‌گیرد، در تکرار زاده می‌شود، در صداها گم می‌شود، و در اجرا شکوفا می‌گردد. روایت نه نقشهٔ داستانی، بلکه جریان باز زبان در صحنه است؛ ساختاری که دیدن آن تنها از خلال تن‌دادن به تجربهٔ اجرا ممکن می‌شود. روایت *کاسپار* روایتی است که به واسطهٔ تماشاگر شکل می‌گیرد.

۴. نمایشنامهٔ اتهام به خود؛ تحلیلی از روایت در تئاتر پست‌دراماتیک

نمایشنامهٔ *اتهام به خود*[۱۵] (۱۹۶۶) یکی از مهم‌ترین نمونه‌های تجربه‌گرایانه در تئاتر پست‌دراماتیک است. طی دهه‌های گذشته، این نمایشنامه بارها در صحنه‌های اروپایی، به‌ویژه در وین، برلین، آمستردام و دانشگاه‌های استراسبورگ و لیدن، به‌عنوان نمونه‌ای از مینیمالیسم پست‌دراماتیک اجرا و تحلیل شده

13. multi-focalization.

14 narrative embodiment.

15 Selbstbezichtigung.

است. همچنین در حوزهٔ مطالعات تک‌گویی و روایت‌شناسی به‌عنوان متنی مرجع معرفی گردیده است.

این متن همان‌طور که از عنوانش پیداست، در قالب مونولوگی اعتراف‌گونه بیان می‌شود. اما از همان لحظه‌های نخست، فرم اعتراف به ضداعتراف بدل می‌شود: بدون سوژه‌ای معین، بدون علتی روشن، بدون تعلیقی ملموس یا امکانِ گره‌گشایی. در این نمایشنامه، روایت نه برای انتقال تجربه، بلکه خود به موضوع اثر تبدیل می‌شود. آنچه در صحنه جریان دارد، نه روایت گذشته بلکه افشای بی‌وقفهٔ برخی سازوکارِ روایت است؛ چه چیزی گفته می‌شود؟ چگونه؟ و اساساً راوی چه کسی‌ست؟ هانس-تیس له‌مان تاکید می‌کند نمایش‌هایی چون *اتهام به خود* محصول ناب تئاتر پست‌دراماتیک‌اند؛ جایی که زبان از رسانهٔ بازنمایی به «تجربه‌ای از دلالت پریشان و مواجهه‌ای زبانی با تماشاگر» تبدیل می‌شود (Lehmann, 2023: 136). متن شامل رشته‌ای از جملات کوتاه و گسسته است که همگی با ضمیر «من» آغاز می‌گردند. جمله‌ها بدون هیچ‌گونه چارچوب پیرنگی، تقویمی یا شخصیتی، در زنجیره‌ای تکراری پیش می‌روند:

«من نگاه کردم. من نافرمانی کردم. من اطاعت کردم. من سکوت کردم...» (هانتکه، ۱۳۹۶: ۷).

در این مونولوگ زبان صرفاً وسیلهٔ انتقال نیست، بلکه خود موضوع تجربه است. راوی ناشناخته است، روایت فاقد پیرنگ، و کنش نمایشی به نفع اجرا و گفتار محو می‌شود. در چنین ساختاری، همان‌طور که شکنر تأکید می‌کند، روایت نه محصول داستان، بلکه جلوه‌ای از عملکرد بدن—صداست؛ چیزی که تنها در اجرا و نه در متن به اثربخشی می‌رسد (Schechner, 2002: 42–43) این نمایش، نه شخصیت‌محور است و نه داستان‌محور؛ بلکه روایتی منحل‌شده از سوژه‌ای‌ست که در زبان گم شده، در سکوت، لکنت و تکرار خود را روایت می‌کند.

در مورد زبان و شخصیت در تئاتر پست‌دراماتیک ذکر نکته‌ای ضروری است. فقدان ارجاع به خودِ «منِ» نوشتاری در متن پست‌دراماتیک پرسشی را پیش می‌کشد. شخصیت در این نوع تئاتر اساساً چگونه پدید می‌آید؟ برای پاسخ به این پرسش، به آرای بنونیست در این باب استناد می‌شود. به زعم او، گفتار زبانی همزمان با هویت‌بخشی به «من» عمل می‌کند؛ «زبان، توانایی سوژه برای موضع‌گیری به‌مثابه «من» است. این موضع‌گیری تنها در و از خلال زبان شکل می‌گیرد. به این ترتیب، سوژه نه پیشاپیش بلکه فقط از راه گفتار خویش پدید می‌آید. این سوژه فاقد هرگونه مرجع خارجی مستقل از زبان است» (Jaeger, 2019: 152). بنابراین ارجاع به «من» در متن، که به ظاهر معرف شخصیت است، در تئاتر پست‌دراماتیک اغلب دچار جابه‌جایی می‌شود. دیگر تضمینی بر ثبات گوینده یا موقعیت نمایشی ندارد. زبانِ

شخصیت، به‌جای آن‌که از هویت‌اش برخیزد، خود مولد آن است. «این ویژگی را می‌توان به روشنی در آثار الفریده یلینک همچون Wolken.Heim مشاهده کرد، جایی که شخصیت‌ها نه به‌مثابه کنش‌گر بلکه به‌مثابه صداهایی بی‌مرجع و اغلب نقل‌قول‌محور ظاهر می‌شوند». در چنین متونی، دیگر متن ابزار انتقال معنا نیست، بلکه خودِ زبان، میدان کشمکشِ معنا و هویت شده است. (Jaeger, 2019: 153) از آنجا که زبان شخصیت‌ها عمدتاً از مواد زبانی از پیش موجود، یعنی نقل‌قول‌ها و صداهای دیگران، تشکیل شده است، گفتار آن‌ها دیگر نه خودانگیخته است نه خالص. بنابراین شخصیت پست‌دراماتیک، «موجودیتی مستقل یا دراماتیک ندارد، بلکه به‌تمامی محصول زبان است. چنان‌چه این زبان قطع شود، خودِ شخصیت نیز ناپدید می‌شود» (Jaeger, 2019: 154). این ساختار به‌طور ضمنی موقعیت نویسنده را نیز از مرکز تولید معنا کنار می‌زند. در ادامه نیز میدان را به گشایش معانی متکثر و ناپایدار واگذار می‌کند. این را در *کاسپار* نیز می‌توان دید.

۴-۱ . حذف پیرنگ و فروپاشی روایت کلاسیک

ساختار این اثر به‌طور کامل از روایت کلاسیک گسسته است. نمایش فاقد داستان به‌معنای سنتی آن است: نه شخصیتی تعریف می‌شود؛ نه کنشی شروع یا پایان می‌پذیرد؛ نه رخدادی سبب رخداد بعدی می‌شود. متن فهرست یکنواخت و تودرتویی از جملات است. این جمله‌ها از افعال‌گذشتهٔ سادهٔ مربوط به «من» شروع می‌شوند. ساختارِ مذکور تا پایان حفظ می‌شود:

«من به دنیا آمدم. من شدم. من هست شدم. من پدید آمدم. من رشد کردم. من متولد شدم. من ...» (هانتکه، ۱۳۹۶: ۵).

سراسر نمایشنامه کارهایی‌ست که این «من»، در طول یک/چند زندگی انجام داده است. این فرم، نه داستانی را پیش می‌برد، نه تغییری در وضعیت ایجاد می‌کند. نمایشنامه به‌جای گسترش روایت، وارد جریان بی‌پایانی از خودافشایی بی‌هویت و زبان‌ورزیِ تکراری می‌شود. این نوع ساختار با مفهوم روایت‌های مبتنی بر فهرست و تکرارهای نامتقارن[۱۶] تحلیل می‌شود؛ نوعی ساختار ضدروایی که در آثار آوانگارد قرن بیستم رایج شد (Fludernik, 1996: 14–15).

۴-۲ . زبان، روایت و بحران در سوژه‌گی

نقطهٔ کانونی این نمایش، نه سوژه یا جهان بیرونی، بلکه زبان است. در جمله‌ای از نیمهٔ نخست نمایش، راوی در اعترافی حیرت‌آور می‌گوید:

«من آموخته‌ام که چگونه به زبان بیایم. من چیزی

16. non-narrative list structure.

را از آن‌ها تقلید کردم. آن‌ها گفتند: این وجهی از توست، من پذیرفتم» (هانتکه، ۱۳۹۶: ۲۲).

هویت راوی — اگر اصلاً هویتی در کار باشد — دقیقاً در نقطه‌ای تعریف می‌شود که زبان را تکرار می‌کند. به بیان دیگر، راوی در این مونولوگ روایتی را نمی‌سازد، بلکه خود محصول زبان است. به همین دلیل در بخش‌هایی از اثر، می‌بینیم این اعترافات کنایی، به خود زبان حمله می‌کنند:

«من اقرار کردم، بی‌آنکه جرمی مرتکب شده باشم. من تبعیت کردم از جمله‌هایی که نمی‌فهمیدم. من جمله را تکرار کردم برای التیام» (همان: ۱۴).

این‌جا با آنچه پل ریکور آن را خودروایتگری‌دربحران[۱۷] می‌نامد مواجه هستیم: روایتی که از مرکز بیرون افتاده، فاقد ثبات فردیت است، اما همچنان در تلاش برای حفظ «ریتم اعتراف» دوام می‌آورد (Ricoeur, 1984: 62–63). در نمایشنامهٔ *اتهام به خود*، هانتکه بالاترین حد فروپاشی روایت را به‌تصویر می‌کشد. آنچه در این اثر جاری‌ست، فرم افشاگرانه‌ای از اعتراف است. در چنین فرمی، شخصیت در زبان حل می‌شود. روایت نیز نه تبیین تجربه، بلکه خود بازتاب زخم زبان است. تماشاگر با متنی مواجه است که در آن، روایت همواره وجود دارد. اما این حضور نه به‌مثابهٔ داستان، بلکه به‌مثابهٔ تجربه‌ای از تحمل زبان، به‌تن‌کردنِ «من»هایی خالی، و بدل شدن به صدایی است که فقط صداست. این شکل از روایت یک خودروایت‌گری است که در نهایت به انهدام خود ختم می‌شود.

۴-۳. روایتِ اجرامند: بدن، صدا، سکوت

در تئاتر پست‌دراماتیک، روایت مانند یک موجود نوشتاری منفصل از اجرا نیست، بلکه در خود اجرا متولد می‌شود. به نوعی روایت به بدن و اجرا منتقل شده و قابل پیگیری است. صحنهٔ اجرای این متن، با تکرار ریتمیک جملاتِ کم‌رمق و خنثی اما در حال انفجاری شکل می‌گیرد. بازیگر با تکرار یکنواخت و تصاعدی افعال، بدن خود را در دستگاهی پرفشار از تکرار، اضطراب، لکنت، سکوت و گسست روایت قرار می‌دهد. در اینجا گفتار و بدن یکی می‌شوند؛ بدن نه حامل شخصیت، بلکه راوی فیزیکی زبانِ از جا کنده شده است. به تعبیر شکنر، چنین شکلی از بازیگری، «اجرا به‌جای روایت» است؛ جایی که روایت از فضای متن، به بدن، صدا و تنفس بازیگر افول یا ارجاع می‌یابد (Schechner, 2002: 42–43).

۴-۴. راوی بی‌هویت: روایت بدون مرجع

با وجود ساختار یک‌نفرهٔ متن، نه تنها جنسیت، جایگاه اجتماعی، طبقه، تاریخ اجتماعی یا حتی زبان شخصیت/

.17 self-narration in crisis.

روی‌صحنه روشن نیست، بلکه ضمیر «من» خود به ابژهٔ روایت تبدیل شده است. به بیانی دیگر، روایت‌گر همان چیزی‌ست که روایت بر او اعمال شده؛ نه روایت‌کننده، بلکه روایت‌شونده از خود. در دسته‌بندی ژنت، این نوع گفتار به روایتی تعلق دارد که فاقد کانون‌مندی[18] مشخص است. در این متن مرز میان گوینده و شنونده، سوژه و ابژه، کاملاً مخدوش شده است(Genette, 1980: 189–193) . مخاطب درمی‌یابد که این یک راوی نیست؛ بلکه ساختاری از زبان است که به ما وانمود می‌کند «من» وجود دارد، در حالی که هیچ‌کس نیست.

۵-۴ . رابطهٔ مخاطب و روایت در ساختار اجرایی

در نمایشنامه‌هایی از این دست، مخاطب دیگر دریافت‌کنندهٔ روایت نیست، بلکه خود بدل به سازندهٔ آن می‌شود. در *اتهام به خود*، چیدمان اجرایی به نحوی‌ست که تماشاگر در مقابل نوعی جریان گفتاری بی‌وقفه قرار می‌گیرد. به طوری که گاه گیج‌کننده، تهی، و حتی سادیستی به نظر می‌رسد. بازیگر کسی نیست که با شخصیت همذات‌پنداری کند. اساساً شخصیتی برای هم‌ذات‌پنداری و بروزِ آن نیست. بازیگر تنها قادر است میدانی از فشار زبان زنده را به نمایش گذارد. روایت برخلاف سنت کلاسیک، از مخاطب فاصله نمی‌گیرد تا «برای او داستان بگوید»، بلکه به درون فضا و بدن او نفوذ می‌کند. به تعبیر له‌من، این نوع روایت «در گسترش اجرا رخ می‌دهد، نه در انسجام متن» (Lehmann, 2023: 144).

تطبیق و جمع‌بندی: روایت در *کاسپار* و *اتهام به خود*

نمایشنامه‌های *کاسپار* (۱۹۶۷) و *اتهام به خود* (۱۹۶۶) دو تجربهٔ متفاوت از مواجههٔ پتر هانتکه با روایت هستند. هر دو اثر در ساختار، زبان و اجرا، از بنیان‌های دراماتیک سنتی فاصله می‌گیرند. آنچه این دو نمایش را در کنار هم بااهمیت می‌سازد، نه شباهت‌های ظاهری‌شان در پرهیز از پیرنگ کلاسیک یا رد شخصیت‌پردازی، بلکه دو مسیر متفاوت در بحران روایت است: *کاسپار* نمایانگر ضدروایتی رو به تشکیل (ساخته‌شدن سوژه از طریق زبان)، و *اتهام به خود* بیانگر ضدروایتی رو به انحلال (انفجار سوژه در زبان) است. شایان توجه است در تئاتر پست‌دراماتیک شخصیت تا حد زیادی به کناری نهاده می‌شود. به‌طوری که صحنه، اگر صحنه‌ای وجود داشته باشد، «از نقش‌واره‌هایی مبهم، حاملانِ متن، شخصیت‌هایی فاقد درونیتِ روان‌شناختیِ منسجم یا شخصیت‌هایی واجد هویت‌های متکثر یا جمعی انباشته شده است» (مونبی، کرل و جایلز، ۱۴۰۰: ۱۲). در این بین با افرادی واقعی نیز روبه‌رو می‌شویم که «جنبه‌هایی از هویت جهان واقعی خود را که با داستان یا

18. Focalization.

شخصیت پیراسته نشده به تئاتر می‌آورند» (همانجا). در دو نمایشنامهٔ حاضر شخصیت، فاقد درونیت روان‌شناختی منسجم است. صرفاً نقش‌واره‌ای مبهم که واجد هویت‌های متکثر یا جمعی انباشته شده.

شایان توجه است که در موقعیت روایی کانون‌مندی روایت در هر اثر قابل مشاهده است. در *کاسپار*، روایت از جایگاهی بیرونی اعمال می‌شود و کاسپار را در معرض آن قرار می‌دهد. اما در *اتهام به خود*، روایت ظاهراً از درون آغاز می‌شود، ولی در واقع فاقد هرگونه مرکز معنابخشی‌ست. به بیانی دقیق‌تر، *کاسپار* روایت آموزش‌دیدن روایت است، در حالی که *اتهام به خود*، روایت فروپاشی روایت در خود است. هر دو اثر، البته، در آنچه شکنر از آن به‌عنوان «روایت به‌مثابه اجرا» یاد می‌کند، اشتراک دارند. چه در فرایند زبانی *کاسپار* و چه در جریان گفتاری *اتهام به خود*، روایت نه در طرح، شخصیت یا پیام، بلکه در بدن بازیگر، تکرار گفتار، سکوت‌ها، مکث‌ها و واکنش مخاطب ساخته می‌شود. یعنی اجرا خود جایگزین روایت می‌شود و روایت، در دل اجرا زندگی می‌کند، نه در طرح روایی یا پیرنگ متن. به لحاظ شکل زبانی نیز، در *کاسپار* با زبانی مواجه‌ایم که نظامی بیرونی‌ست و شخصیت را شکل می‌دهد؛ اما در *اتهام به خود*، زبان از درون راوی صادر می‌شود، اما بدون ساخت، بدون جهت‌گیری، و بدون امکان انتقال تجربه. هر دو در زبان باقی می‌مانند، اما با دو نوع جهت: یکی سازنده، یکی ویران‌گر.

در نهایت دو نمایشنامهٔ مورد تحلیل، دو امکان روایی متفاوت را در تئاتر پست‌دراماتیک آشکار می‌کنند. از یک سو، روایتی که ساخته می‌شود تا نظم اجتماعی/زبانی را در صحنه احضار کند (*کاسپار*)؛ از سوی دیگر، روایتی که خود را به‌مثابه زهرِ زبان فاش می‌کند و از معنا می‌گریزد (*اتهام به خود*). در هر دو، روایت نه ساختار ادبی اثر، بلکه محتوای اجرایی آن است؛ نه به معنای داستان، بلکه به معنای درگیری بدن و زبان با قدرت، سوژه و توقع مخاطب. به این ترتیب، در این دو اثر پست‌دراماتیک پتر هانتکه، روایت بستری ثابت ندارد؛ گاه ساختن است، گاه ویران‌کردن. گاه صداست، گاه گم‌شدن صدا. اما در هر حال، دیگر نمی‌توان از روایت حرف زد، بی‌آن‌که از زبان، بدن، اجرا و قدرت سخن به میان نیاید.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در پی آن بود تا جایگاه روایت در تئاتر پست‌دراماتیک را بررسی کند. با تمرکز بر نمایشنامه‌های *کاسپار* و *اتهام به خود*، مواجههٔ پتر هانتکه با روایت و الگوهای روایی مشخص در این دو اثر مورد تحلیل قرار گرفت. پرسش از اینکه روایت در تئاتر پست‌دراماتیک چگونه تعریف می‌شود، چگونه تغییر فرم می‌دهد، و در آثار هانتکه چه تحولی می‌یابد، مبنای مسیر تحلیلی این پژوهش

قرار گرفت. یافته‌های مقاله نشان می‌دهند که در تئاتر پست‌دراماتیک، روایت نه به‌طور کامل غایب است و نه در شکل کلاسیک حضور دارد، بلکه به‌شدت دگردیسی یافته است. در این میان، پتر هانتکه با ساختارشکنی‌های عمده در زبان و فرم روایی، دو مسیر مشخص در فروپاشی روایت را ترسیم می‌کند: نمایشنامهٔ *کاسپار* نمونه‌ای از روایتی است که بر شخصیت تحمیل می‌شود، فرایندی بیرونی که در آن زبان، روایت، و حتی هویت، از طریق آموزش‌های مکانیکی و صدای بیرونی ساخته می‌شوند؛ *اتهام به خود* نیز نمایانگر روایتی در حال فروپاشی در دل زبان است. در این اثر، روایت نه از بیرون آمده است نه به الگوهای ثابت درام وفادار است. روایت اینجا صدایی بی‌هویت و بی‌راوی است که به جای ساخت معنا، روایت را از درون متلاشی می‌کند. در این دو نمونه، شاهد دو گره‌گاه متفاوت از رابطهٔ سوژه و روایت هستیم: یکی جایی که سوژه در روایت ساخته می‌شود، و دیگری جایی که روایت در سوژه از هم می‌پاشد. شایان ذکر است *کاسپار* و *اتهام به خود* آثاری هستند بدون پیرنگ مرسوم، بدون توالی علی و معلولی، که در آن‌ها ماهیت روایت دستخوش بازنگری رادیکال می‌شود. شخصیت نیز به‌جای تجربهٔ تحول درونی، به حضوری زبانی فروکاسته می‌شود. این آثار بیش از آن‌که به تولید معنای خطی در قالب کنش روایی اهتمام ورزند، تمرکز خود را بر تکه‌تکه‌سازی زبان، فروپاشی گفتار قرینه و بازتاب بحران‌های زیستی و ذهنی از خلال ناپیوستگی روایت‌ها معطوف کرده‌اند. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که روایت در آثار هانتکه، نه ساختن داستان برای معنا، بلکه تجربهٔ مواجهه با فقدان معنا از خلال زبان برای مواجهه‌گر است. همچنین روایت در این دو اثر به عنوان نمونه‌هایی از تئاتر پست‌دراماتیک تنها ساختاری زبانی یا روایی نیست، بلکه پدیداری اجرایی، میان‌ذهنی و وابسته به موقعیت است. این روایتِ جدید از جایگاه علیّتی و شخصیت‌محور بودن خارج شده و در دل زبان، بدن، اجرا و ذهنیتِ تماشاگر بازتعریف می‌شود. روایت دیگر الزاماً ساختار متنی نیست، بلکه جزئی از تجربهٔ اجراست. این نوع روایت، غالباً بی‌مرکز، غیرخطی، چندپاره و مشارکت‌محور بوده، در جایگاهی فراتر از پیرنگ کلاسیک شکل می‌گیرد.

منابع

اسلین، مارتین (۱۴۰۲). *نمایش چیست*، ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی)، تهران: نشر نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۴۰۱). *نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی* (گردآوری و ترجمه)، تهران: نشر نیلوفر.

ترکمان‌دهنوی، فاطمه (۱۳۸۵). کاسپار، مجلهٔ *بخارا*، ویژه‌نامهٔ پتر هانتکه، گردآوری علی دهباشی، شمارهٔ ۵۴، صص ۱۳۰-۱۳۴.

ثامتی، مژده (۱۳۹۹). *روایت و محاکات در درام ایران؛ با تأکید بر درام‌های دوره ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷*، تهران: نشر دانشگاه هنر.

حاجی‌آقابابائی، محمدرضا (۱۴۰۲). *روایت‌شناسی؛ نظریه و کاربرد*، تهران: نشر مهراندیش.

خدایی، نرجس (۱۴۰۰). *پسامدرنیسم در ادبیات آلمانی‌زبان*، تهران: نشر مروارید.

دائی، مژده (۱۳۹۴). «بررسی چگونگی بازنویسی یک نمایش‌نامه برای تئاتر اینتراکتیو با نگاهی به سه اثر از پتر هانتکه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکدهٔ سینما و تئاتر.

درفش‌کاویانی، ندا (۱۳۸۵). سالشمار زندگی پتر هانتکه، مجلهٔ *بخارا*، ویژه‌نامهٔ پتر هانتکه، گردآوری علی دهباشی، شمارهٔ ۵۴، صص ۱۱-۲۳.

رسولی، سیدحسین (۱۴۰۳). *متن در دراماتورژی معاصر ۱* (گردآوری و ترجمه)، تهران، نشر نیماژ.

رودی، فائزه (۱۳۹). *روایتِ فلسفیِ روایت؛ از باستان تا پست‌مدرن*، تهران: نشر علم.

زاریلی، فیلیپ، مک‌کوناچی، بروس و دیگران (۱۳۹۹). *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: نشر بیدگل.

ستاری، نیوشا (۱۳۹۴). «بررسی روانکاوانه بازنمایی خشونت در تئاتر پست‌دراماتیک با تأکید بر آثار سارا کین و پتر هانتکه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۹۰). *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی*، تهران: نشر دانشگاه هنر.

له‌من، هانس تیس (۱۴۰۴)، *تئاتر پست‌دراماتیک*، ترجمهٔ نادعلی همدانی، تهران: نشر قطره.

مارتین، والاس (۱۴۰۳). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۷). *دانش‌نامهٔ نقدادبی از افلاتون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۸). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

مکوئیان، مارتین (۱۳۹۵). *گزیده مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مینوی خرد.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۴۰۱). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*، تهران: نشر سمت.

نظری‌فرد، مسعود (۱۳۹۹). «مطالعهٔ بازی‌های زبانی در نمایشنامه‌های پتر هانتکه با تکیه بر آراء ویتگنشتاین متأخر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر.

نکوروح، حسن (۱۴۰۱). *ادبیات آلمانی در قرن بیستم*، تهران: نشر نگاه.

هانتکه، پتر (۱۳۹۴). *اتهام به خود*، ترجمهٔ حسن ملکی، تهران: نشر چشمه.
هانتکه، پتر (۱۴۰۲). *کاسپار*، ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، تهران: نشر ماهی.
هرمن، دیوید، مانفردیان، رایان، ماری-لور (۱۴۰۳). *دانش‌نامهٔ نظریهٔ روایت راتلج*، گردآورنده و ویراستار محمد راغب، تهران: نشر نیلوفر.
هنرمند، سعید (۱۳۹۸). *بوطیقای ارسطو* (ترجمه و تألیف)، تهران: نشر چشمه.
یان، مانفرد (۱۴۰۲). *روایت‌شناسی؛ مبانی نظری روایت*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: نشر ققنوس.
یورس- مونبی، کارن، کرل، جروم، جایلز، استیو (۱۴۰۰). *تئاتر پست‌دراماتیک و امرسیاسی*، ترجمهٔ نرگس یزدی، تهران: نشر نیماژ.

Giraud, Cédric (2013). *Notre-Dame de Paris* 1163-2013. Actes du Colloque. Editions de Brepols
Lemoine, Michel (2004). *Notre-Dame de Pris*. Un manifeste chrétien 1160-1230. Actes du Colloque organisé à l'Institut de France. Editions de Brepols
Lassus et Viollet-Le-Duc (1843). *Notre-Dame de Paris*. Et de La Nouvelle Sacrise. Morel, Libraire-Editeur
Olivier Daniele et Paul Rigny (2022). *Chimie et Notre-Dame de paris*. Fondation de la Maison de la Chimie.
Schiavone, Patrick (2020). *La Cathédrale*. *Notre Dame de Paris*. ETC-Cours de Statique 2020.