The Impact of Stage and Costume Design on Creating Mutual Reception Between Performers and Audiences in Iranian Postmodern Plays (Case Study: Mulla Nasreddin Play)

Neda Ghousi[1], **Ali Pouyan**[2]

Receive Date: 18 May 2025, Accept Date: 01 July 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

Abstract

Postmodern theatre, by breaking away from classical narrative structures and distancing itself from traditional performance methods, emphasizes creating a multifaceted and participatory experience for the audience. In this context, stage and costume design not only serve aesthetic purposes but also play a crucial role in generating meaning, establishing interactive spaces, and guiding audience perception. This study aims to explore the visual potential of stage and costume design in enhancing active engagement between performers and spectators. The necessity of this research lies in the fact that these aspects have rarely been examined in a focused and systematic way within the context of Iranian postmodern theatre. The methodology is qualitative, based on content analysis of the play Molla Nasreddin. Findings indicate that the deliberate and symbolic use of visual elements can create an interpretive and participatory atmosphere, shaping an emotional, cognitive, and interactive experience for the audience. Accordingly, Molla Nasreddin can be regarded as a compelling model of postmodern theatre in which stage and costume design are not merely complementary components but fundamental frameworks for the construction of meaning and experience.

Keywords: Stage Design, Costume Design, Reciprocal Perception, Postmodern Theater, Molla Nasreddin Play, Performer-Audience Interaction

1. MA in Art Research, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: nedaghosi@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: ali.pouyan@ctb.iau.ir

تأثیر طراحی صحنه و لباس در ایجاد دریافت متقابل میان اجراکنندگان و تماشاگران در نمایش‌های پست‌مدرن ایرانی (نمونهٔ موردی نمایش ملانصرالدین)[۱]

ندا قوسی[۲]، علی پویان[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

چکیده

این پژوهش به بررسی نقش طراحی صحنه و لباس در شکل‌گیری دریافت متقابل میان اجراکنندگان و تماشاگران در نمایش‌های پست‌مدرن ایرانی می‌پردازد. تئاتر پست‌مدرن با گسست از ساختارهای روایی کلاسیک و فاصله‌گیری از شیوه‌های سنتی اجرا، بر شکل‌دهی تجربهٔ چندوجهی و مشارکتی مخاطب تأکید دارد. نمایش *ملانصرالدین*، که مورد مطالعهٔ این تحقیق قرار گرفته، در فضایی طراحی شده است که تماشاگران بر روی یک سری تاب‌ها در وسط صحنه نشسته‌اند و هفت دایرهٔ اجرایی دور آنها قرار گرفته‌اند؛ در هر دایره، بازیگران با زبانی غیرمستقیم روایتی مجزا را در پیوند با یک نمایشنامهٔ کلاسیک یا الگویی سنتی و آشنا مثل نقالی یا سیاه‌بازی ارائه می‌دهند، بی‌آنکه ساختار اپیزودیک یا روایت خطی بر اجرا حاکم باشد. ضرورت انجام این پژوهش از آن جهت است که طراحی صحنه و لباس، به‌ویژه در آثار پست‌مدرن که ساختارهای روایی و بصری متعارف را کنار می‌گذارند، نقش مهمی در ایجاد فضای دریافت و تعامل دوسویه بین اجرا و مخاطب ایفا می‌کند، اما تاکنون به شکل تخصصی و منسجم به این موضوع پرداخته نشده است. هدف این پژوهش، شناسایی ظرفیت‌های بصری طراحی صحنه و لباس در تقویت ارتباط فعال و چندلایه میان اجرا و تماشاگر است. تحقیق به شیوهٔ کیفی و با روش تحلیل محتوا انجام شده است. در این نمایش، صحنه با ساختاری دایره‌ای امکان خوانش سیال و مشارکتی را برای تماشاگر فراهم می‌آورد. طراحی لباس‌ها نیز مینیمالیستی و ساده، با رنگ‌های طوسی مایل به نقره‌ای و بدون بافت یا تزئینات پیچیده است که موجب تمرکز مخاطب بر کنش جسمانی و ریتم اجرای بازیگران می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که استفادهٔ هوشمندانه از

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ کارشناسی ارشد خانم ندا قوسی، با عنوان «تاثیر طراحی صحنه و لباس در ایجاد دریافت متقابل میان اجراکنندگان و تماشاگران نمایش، با رویکرد تحلیلی چند نمایش در دههٔ اخیر» در رشتهٔ پژوهش هنر است که در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز با راهنمایی دکتر علی پویان در ۲۵ بهمن ۱۳۹۵ دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

Email: nedaghosi@gmail.com

۳. استادیار، گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: ali.pouyan@ctb.iau.ir

عناصر ساده و معناگرایانه در طراحی صحنه و لباس، فضای تفسیرپذیر و پویایی را در اجراهای پست‌مدرن به وجود می‌آورد و به شکل‌گیری تجربهٔ احساسی و مشارکتی تماشاگر یاری می‌رساند. نمایش *ملانصرالدین* به دلیل بهره‌گیری دقیق از این رویکردها، ظرفیتی ممتاز برای تبدیل‌شدن به الگویی معتبر در طراحی اجرایی تئاتر پست‌مدرن ایران دارد.

واژگان کلیدی: طراحی صحنه، طراحی لباس، دریافت متقابل، تئاتر پست‌مدرن، نمایش ملانصرالدین، ارتباط اجراکننده و تماشاگر

مقدمه

«در زندگی انسان‌ها، دیدن زودتر از گفتن به وجود می‌آید،... پس می‌توان تصویر را ابتدایی‌ترین پل ارتباطی انسان به حساب آورد» (فرهنگ و ذوالنوریان، ۱۳۹۳: ۸۲). در هنر نمایش نیز، بیش از آن‌که مجموعه‌ای از تصاویر باشد، رابطه‌ای اجتماعی میان افراد است که از طریق تصاویر واسطه‌ای شده است؛ نمایش نه صرفاً ترکیبی از فنون بصری، بلکه تجسم مادی و ترجمانی از جهان‌بینی انسان است (دبور، ۱۳۹۳: ۵۹).

از سوی دیگر «در طی فرایند جهانی شدن، اوقات فراغت چنان از اهمیتی برخوردار است که از آن به مثابه آینهٔ فرهنگ جامعه یاد می‌کنند» (جعفری، ۱۳۹۴: ۲۰) و در این میان، هنر نمایش نقشی برجسته در شکل‌دهی به این فرهنگ و ارتباطات اجتماعی دارد.

با این حال، در ایران، هنر نمایش نسبت به سایر هنرها کمتر مورد توجه قرار گرفته است. عوامل متعددی از جمله مشکلات اقتصادی، تغییر الگوهای فرهنگی و ظهور رسانه‌های جایگزین همچون سینما، فضای مجازی و پلتفرم‌های نمایش خانگی، نقش سرگرم‌کنندگی تئاتر را تحت تأثیر قرار داده‌اند. با وجود این چالش‌ها، تئاتر به عنوان یک هنر زنده، دارای قابلیت‌های منحصربه‌فردی در برقراری ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با مخاطب است و می‌تواند از طریق عناصر بصری متعدد، تأثیر عمیقی بر تجربه و دریافت تماشاگران بگذارد.

در میان عناصر مختلف اجرایی، طراحی صحنه و لباس دو عنصر کلیدی‌اند که نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناسی و جذابیت بصری اهمیت دارند، بلکه نقش مهمی در تقویت درک، دریافت و تجربهٔ مشارکتی مخاطب ایفا می‌کنند. به‌ویژه در تئاترهای پست‌مدرن ایرانی که ساختارهای روایی کلاسیک کنار گذاشته می‌شوند و تجربهٔ مخاطب به صورت چندوجهی و فعال شکل می‌گیرد، طراحی صحنه و لباس می‌تواند به ایجاد فضای تعاملی و دریافت متقابل بین اجراکنندگان و تماشاگران کمک کند.

در حوزهٔ تئاتر تجربی و پست‌مدرن، مرزهای سنتی میان اجراکننده و تماشاگر به‌طور فزاینده‌ای کم‌رنگ می‌شود و مشارکت فعال مخاطب به عنوان یکی از ارکان اصلی تجربهٔ تئاتری مطرح می‌شود. این نوع نمایش‌ها تلاش می‌کنند تا تماشاگر را از جایگاه صرفاً ناظر منفعل به کنشگری پویا و مؤثر در فرایند اجرایی تبدیل کنند؛ جایی که فضای اجرا، امکان خوانش چندلایه و بازتاب‌های متنوع ذهنی را فراهم می‌آورد. در چنین شرایطی، طراحی صحنه و لباس فراتر از یک ابزار زیباشناسانه، به عاملی تعیین‌کننده در ایجاد زمینه‌های تعاملی بدل می‌شود که می‌تواند حس حضور، هم‌نشینی و هم‌افزایی میان بازیگران و مخاطبان را تقویت کند.

به طور مشخص، طراحی صحنه در این نوع اجراها با بهره‌گیری از ساختارهای فضایی نوآورانه –مانند قرارگیری تماشاگران در مرکز و احاطه شدن توسط اجراکنندگان– امکان نزدیکی بصری و تعاملی را فراهم می‌آورد و طراحی لباس‌های مینی‌مالیستی با رنگ‌های محدود، مخاطب را به تمرکز بر حرکت‌ها و زبان بدن بازیگران هدایت می‌کند. این عناصر بصری، چارچوبی برای خوانش باز و تأویل آزادانهٔ نمایش ایجاد کرده و تجربهٔ تئاتری را به یک فرایند زنده، پویا و مشارکتی تبدیل می‌کنند.

تصویر ۱. تصویری از نمایش «ملانصرالدین»، تماشاگران در میان صحنه بر روی تاب‌ها می‌نشینند و اجراکنندگان بر دایره‌های اطراف آنها بازی می‌کنند و در گردش‌اند.
(مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ الف؛ عکاس: مهدی قاسمی)

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ طراحی صحنه و لباس، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که عمدتاً به بررسی کلیات و اصول زیبایی‌شناسی، تکنیک‌ها و مبانی طراحی پرداخته‌اند. بااین‌حال، تمرکز مستقیم بر نقش طراحی صحنه و لباس در ایجاد دریافت متقابل و فضای مشارکتی میان اجراکنندگان و تماشاگران، به‌ویژه در نمایش‌های پست‌مدرن ایرانی، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

فرخی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود «بررسی مفهوم ریتم در تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار هاینر مولر» با تمرکز بر آثار مولر، تغییرات ساختاری و مفهومی ریتم در این نوع تئاتر را تحلیل کرده است. سهیلی نجف‌آبادی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار اجرایی رابرت ویلسون» به بررسی شاخصه‌های تئاتر پست‌مدرن از طریق تحلیل اجراهای ویلسون پرداخته است. ذوقی (۱۳۹۳)، نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی کارکردهای بدن بازیگر به مثابه عنصری از طراحی صحنه با توجه به نظریهٔ پست‌مدرن»، به فاصله گرفتن از ساختارهای سنتی و تبدیل صحنه به فضایی چند لایه و تعاملی که در آن بدن بازیگر، نور و تصویر و صدا و حتی تماشاگر، به عنوان عناصر اصلی معنا و تجربهٔ اجرا هستند توجه شده است. زمانی (۱۳۸۵)، در پایان‌نامهٔ خود «طراحی لباس در تئاتر پست‌مدرن» به رد قواعد سبک‌های ثابت و تأکید بر تنوع، تلفیق عناصر مختلف، بازی با نمادها و نشانه‌ها پرداخته است. تمام این پایان‌نامه‌های تحقیقاتی به طراحی صحنه یا لباس و تغییر و تحول آن پرداخته‌اند اما در مورد تأثیر طراحی صحنه و لباس در تعامل میان مخاطبان و بازیگران به‌خصوص در آثار پست‌مدرن اشاره‌ای نکرده‌اند.

در حوزهٔ مقالات، پژوهشگران متعددی موضوعات گوناگون طراحی صحنه و لباس را مورد بررسی قرار داده‌اند؛ اسدی فارسانی و پورضائیان(۱۳۹۱)، به ارتباط میان مبانی هنرهای تجسمی با طراحی لباس نمایش و تحلیل نظری و تطبیقی عناصر بصری (نقطه، خط، رنگ، بافت) با ساختار لباس در اجرا پرداخته‌اند. افشار و سلیمی (۱۴۰۱)، پژوهشی در دراماتورژی بازیگر بر اساس ساختار درونی و بیرونی اجرا در تئاتر پست‌مدرن، با زمینهٔ تحقیق تعامل بازیگر با عناصر صحنه در اجراهای پست‌مدرن و با رویکرد تحلیلی-نظری بر ساختار ارگانیک و دینامیک بدن در اجرا پرداخته‌اند. امیریان دوست و آقایی (۱۴۰۱) به تبارشناسی هنر نمایش در ایران با اتکا به نگاره‌های مصور پیش از تاریخ پرداخته‌اند و ریشه‌های تاریخی و نمادین نمایش در فرهنگ ایران را با رویکرد باستان‌شناسی تصویری و تأویل‌گرایانه با تأکید بر بازنمایی‌های بصری مورد مطالعه قرار داده‌اند. باغستانی و ابراهیم‌بیگی (۱۴۰۳) مطالعه‌ای بر روش‌های روشنایی لباس‌های نمایشی با زمینهٔ تحقیق نورپردازی در تعامل با طراحی لباس و جلوه‌های بصری لباس پرداخته‌اند. پارسایی (۱۳۸۶) در «صحنه و طراحی و پردازش آن در تئاتر» به بررسی تکنیک‌ها و کاربردهای طراحی پرداخته است. همچنین گلشن (۱۳۹۴) در «جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک تئاتر قرن بیستم» به جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک تئاتر قرن بیستم پرداخته است، زمینهٔ تحقیق وی نقش لباس در درام و تحول آن در قرن بیستم بوده است و رویکرد او مطالعات موردی با تمرکز بر کارگردانان برجسته قرن بیستم است. مهدوی و همکاران (۱۴۰۳) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های طراحی صحنه و نقش آن در انتقال معنا» به ارتباط بین طراحی و مفاهیم نمایشی پرداخته‌اند و کارکردهای معنایی طراحی صحنه در نمایش را با رویکرد کیفی-تحلیلی، با تمرکز بر نشانه‌شناسی بصری صحنه مورد تحقیق قرار داده‌اند. نوری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به طراحی صحنه در تئاتر ایران با رویکرد مینیمالیستی» به‌طور مفصل به بررسی ویژگی‌های سبک مینیمالیسم در طراحی صحنه‌های ایرانی پرداخته است. وی تحلیل می‌کند که چگونه سادگی در عناصر بصری، حذف جزئیات زائد و تمرکز بر فرم‌های بنیادی می‌تواند به ایجاد فضای معنایی غنی و تقویت تجربهٔ مخاطب کمک کند. در مقالهٔ انگلیسی زبان Ruan.J (۲۰۱۹) به تحلیل طراحی لباس در فیلم‌های علمی تخیلی پرداخته و رویکرد خود را نظریه‌پردازی پست‌مدرنیستی با تمرکز بر رمزگان بصری لباس‌ها در نظر گرفته است.

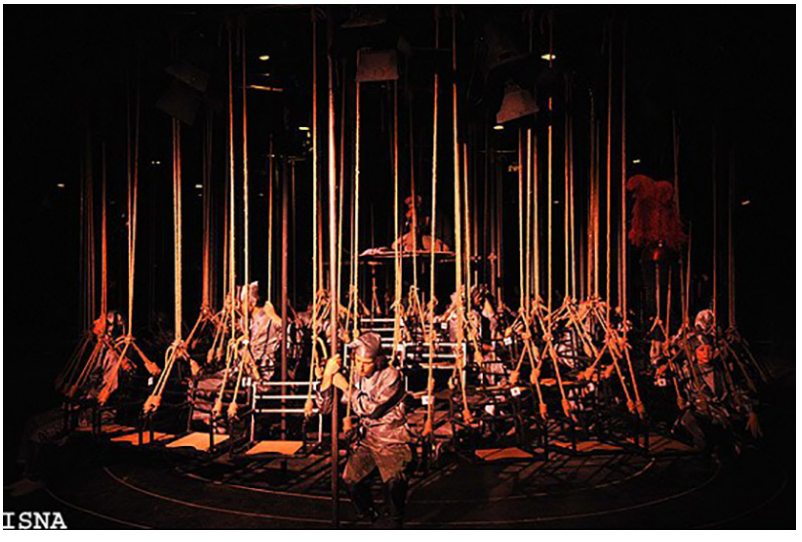
در زمینه کتاب‌ها نیز، آثار متعددی منتشر شده است که به صورت تخصصی به طراحی صحنه و لباس می‌پردازند؛ به عنوان مثال، پارکر و وولف (۱۳۸۷) در کتاب *طراحی صحنه* مباحث فنی و هنری این حوزه را تشریح کرده‌اند، تیس‌له‌من (۱۳۸۳) در کتاب خود با عنوان *تئاتر پست‌دراماتیک* به بررسی ویژگی‌ها و تحولات بنیادین تئاتر نوین و پست‌مدرن می‌پردازد. او با تحلیل روندهای جدید در ساختارهای نمایشی، تأکید می‌کند که تئاتر پست‌دراماتیک

از دل بحران روایت‌های خطی و کلاسیک شکل گرفته و به جای تمرکز بر روایت منسجم و شخصیت‌پردازی سنتی، به تجارب چندلایه، چندصدایی و غیرخطی مخاطب توجه دارد. مولین (۱۳۷۹) در کتاب خود با عنوان *طراحی لباس برای صحنه* به بررسی جامع اصول و فنون طراحی لباس در هنر نمایش می‌پردازد. او ضمن معرفی مبانی زیبایی‌شناسی لباس و ارتباط آن با شخصیت‌پردازی، اهمیت نقش لباس را در انتقال پیام‌های بصری و ایجاد هماهنگی با عناصر دیگر صحنه مانند نور، رنگ و فضای اجرا برجسته می‌کند. زندی (۱۳۸۸) در کتاب *چیدمان صحنه* به بررسی ساختارهای فضایی و ترکیب‌بندی صحنه در تئاتر می‌پردازد و اهمیت فضای اجرایی را در شکل‌دهی تجربهٔ بصری و معنایی مخاطب برجسته می‌کند. علیزاده (۱۳۸۹) در کتاب *گزینش درآمیزی در هنر نمایش* به بررسی روش‌ها و فرایندهای انتخاب و ترکیب عناصر مختلف هنری در تولید نمایش می‌پردازد. فروتن (۱۳۸۸) در کتاب *راهبردهای اساسی طراحی صحنه تئاتر* به بررسی تکنیک‌ها و اصول کلیدی طراحی صحنه می‌پردازد که باعث خلق فضایی هماهنگ با محتوای نمایش می‌شود و تأکید ویژه‌ای بر نقش طراحی صحنه در تقویت روایت و ایجاد تأثیر بصری بر مخاطب دارد. فرهنگ و ذوالنوریان (۱۳۹۳) در کتاب *سواد بصری در صحنه تئاتر* به بررسی عمیق مفاهیم و اصول بصری در طراحی صحنه تئاتر می‌پردازند و نقش عناصر تصویری مانند نور، رنگ، شکل و ترکیب‌بندی را در انتقال معنا و خلق تجربهٔ بصری تأثیرگذار تحلیل می‌کنند.

با وجود این پیشینهٔ گسترده، موضوع خاص تأثیر طراحی صحنه و لباس در شکل‌گیری دریافت متقابل و فضای تعاملی میان اجراکنندگان و تماشاگران در تئاترهای پست‌مدرن ایرانی کمتر به شکل جامع و متمرکز بررسی شده است. این خلأ پژوهشی، ضرورت انجام این مطالعه را برجسته کرده و نوآوری اصلی آن در تمرکز بر این جنبهٔ خاص و کاربردی از طراحی صحنه و لباس در عرصهٔ تئاتر معاصر ایران است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است و عمدتاً مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی و تحلیل مقالات تخصصی در حوزهٔ طراحی صحنه و لباس و همچنین بررسی نمونه‌ای از اجرای نمایشی پست‌مدرن است که از طراحی صحنه و لباس برای ایجاد ارتباط مؤثر و تعاملی با مخاطب بهره برده است. در این روش تحقیق، با تمرکز بر ویژگی‌های خاص تئاتر پست‌مدرن ایرانی، تحلیل‌های کیفی انجام شده تا نقش بصری و معنایی طراحی صحنه و لباس در شکل‌گیری فضای دریافت متقابل میان اجراکنندگان و تماشاگران بررسی شود.



تصویر ۲. تصویری از نمایش «ملانصرالدین»؛ در قسمت مرکزی تاب‌هایی طراحی شده که در هنگام اجرای نمایش تماشاچیان بر آنها می‌نشینند و بازیگران در دایره‌های اطراف آنها می‌گردند و نقش‌شان را ایفا می‌کنند. (مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ ب؛ عکاس: مهدی قاسمی)

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

مبانی نظری

خاستگاه نمایش

«مکان و زمان ظهور تئاتر را نمی‌توان به سرزمین یا قوم خاصی نسبت داد، چنانچه از تاریخ فرهنگ بشر پیداست، آدمی در دوران باستان برای پاسخ به نیازهای معنوی‌اش مراسم مذهبی و آیینی برپا می‌کرد... بنابر شواهد تاریخی، تئاتر در زندگی بشر اغلب به شکل یک نیاز جلوه کرده است. از آن زمان که بشر زندگی اجتماعی را آغاز کرد، شب‌ها گرد کانون آتشِ افروخته حلقه می‌زد و ضمن بهره‌مند شدن از روشنایی و گرمای آن به سخنان نقال یا جادوگر قبیلهٔ خود گوش می‌سپرد» (شهمیری، ۱۳۹۴: ۱۷).

البته نمایش در آغاز از تحول رسم‌ها و نیایش‌های مذهبی بیرون آمد، و وقتی به جایی رسید که دیگر رسم و نیایش نبود باز همواره نیازمند دستگاه دین و بیت‌المالش بود (بیضایی، ۱۳۴۴: ۲).

بنابراین، خاستگاه نمایش را باید در نیاز انسان به بیان جمعی، آیینی و نمادینِ تجربه‌های فردی و اجتماعی‌اش جست‌وجو کرد.

پیدایش و تطور نمایش در ایران

«بخش عمده‌ای از نگارینه‌های مصور کهن در سرزمین ما، از مصورهای موضوعی-انسانی تشکیل شده‌اند، که پیکره‌های انسانی به نگاره درآمده بر روی پهنهٔ آنها، در حالت ویژه‌ای موزون-متحرک دیده می‌شوند. از خوانش پیکره‌ها و مناسبات وابسته آن در نگاره‌های یاد شده، تأویل علمی در خور توجهی به دست خواهد آمد که متداعی پدیده‌ای نمایشی بدوی با انجام آیین نمادین با حرکات موزون خاصی است» (امیریان دوست، آقایی ۱۴۰۱: ۷).

در دوره‌های بعد، نمایش سنتی ایران عمدتاً در قالب تعزیه شکل گرفت و ادبیات نمایشی، به جز تعزیه، ریشه عمیقی در سنت ادبی ایران نداشت (آژند، ۱۳۷۳: ۹). بااین‌حال، تجربه‌های نمایشی در ایران تنها به تعزیه یا اجراهای طنزآمیز درباری محدود نبود. با ورود تئاتر غربی، ادبیات نمایشی نوین ایران پدید آمد؛ هرچند محتوا و درون‌مایه ایرانی باقی ماند، اما قالب‌ها و تکنیک‌ها از الگوهای غربی اقتباس شد (آژند، ۱۳۷۳: ۲۱). بنابراین، نمایش در ایران از آیین‌های کهن آغاز شد و به‌تدریج با تأثیرپذیری از تئاتر غربی، به ترکیبی از ریشه‌های بومی و ساختارهای نوین تبدیل شد که پیوند میان سنت و نوگرایی را نشان می‌دهد.

پست‌مدرنیسم

«پست‌مدرنیسم مفهومی سیال و چندوجهی است که به جای داشتن معنای واحد، مجموعه‌ای از پرسش‌ها دربارهٔ فرهنگ، هویت و بازنمایی را در اواخر قرن بیستم مطرح می‌کند و مرز میان هنر، زندگی روزمره و واقعیت را به چالش می‌کشد» (MacHale, 2015: 1). در ایران نیز پست‌مدرنیسم با تأکید بر چندصدایی، عدم قطعیت و تلفیق عناصر بومی و جهانی، زمینه‌ای برای بازاندیشی در سنت‌های هنری فراهم کرده است (شمیسا، ۱۳۷۴).

پس در تعریف پست‌مدرنیسم می‌توان گفت: پست‌مدرنیسم رویکردی انتقادی و چندوجهی است که با نفی قطعیت و روایت‌های کلان، بر تکثر، تکه‌چینی و مرززدایی میان هنر، واقعیت و زندگی تأکید دارد. این جریان به جای معناهای ثابت، امکان تفسیرهای متنوع و نسبی را پیش می‌کشد.

تئاتر پست‌مدرن

«در درام پست‌مدرن، متن نمایش با روایت خطی مقابله می‌کند، ساختارهای سنتی پیرنگ را به هم می‌زند و اغلب مرز بین واقعیت و خیال را محو می‌کند. زبان تکه‌تکه است و متن ممکن است به صورت کلاژی از سبک‌ها و ژانرهای مختلف ظاهر شود» (Carlson, 1996: p 73).

«تئاتر پست‌مدرن دارای یک فرم هنری است که هم روایتی است و هم غیرخطی، هم فردی است و هم اجتماعی. تئاتری است که از طبیعت‌گرایی ساده و کپی کردن زندگی روزمره دوری کرده تا واقعیت‌های پراکندهٔ فردی و اجتماعی را پررنگ‌تر کند. تماشاگران منفعل دورهٔ مدرنیسم در این دوره دارای نقشی فعال و مؤثر در پیشبرد اجرا هستند» (گلشن، ۳۹۳۱: ۱۱۶).

پست‌مدرنیسم در تئاتر، از هرگونه قطعیت و وحدت معنایی پرهیز می‌کند و به جای آن، تکثر و ابهام را جایگزین می‌سازد (گلشن، ۱۳۹۳: ۱۱۰). نشانه‌های دیداری و شنیداری در تئاتر پست‌مدرن، نقش اصلی را در انتقال مفهوم دارند و متن دیگر تنها منبع معنا نیست» (گلشن، ۱۳۹۳: ۹۸).

بر اساس نظر تیس‌له‌من (۱۳۸۳)، تئاتر پست‌مدرن را می‌توان به چند دسته مختلف تقسیم‌بندی کرد که شامل: «تئاتر ساختارزدایی، تئاتر چندرسانه‌ای، تئاتر

نئوترادیسیونالیست و تئاتر ژست‌وحرکت»[1] می‌شود. (تیس‌له‌من، ۱۳۸۳: ۴۴).

در جمع‌بندی، تئاتر پست‌مدرن را می‌توان نوعی تئاتر دانست که با نفی چارچوب‌های سنتی در روایت، شخصیت‌پردازی، و وحدت معنایی، به تجربه‌ای آزاد، تعاملی و چندلایه برای مخاطب بدل می‌شود؛ تجربه‌ای که در آن متن صرفاً یکی از منابع معناست و مشارکت فعال تماشاگر، چندصدایی بودن، و برجسته‌سازی عناصر فرامتنی از ارکان اصلی به شمار می‌روند.

تئاتر پست‌مدرن ایرانی

بر همین اساس شاید بتوان تئاتر پست‌مدرن ایرانی را نیز این طور تعریف نمود: نوعی تئاتر که با فاصله‌گیری از ساختارهای رئالیستی، به شکستن مرز میان واقعیت و خیال، روایت‌های غیرخطی، استفاده از بینامتنیت، و درهم‌آمیختگی ژانرها می‌پردازد. این نوع نمایش اغلب نگاهی انتقادی به جامعه و فرهنگ ایرانی دارد و با استفاده از تکنیک‌هایی چون تئاتر در تئاتر، شکستن دیوار چهارم، و ارجاع به متون کلاسیک یا مدرن، تماشاگر را به تفکر و تفسیر فعالانه دعوت می‌کند. از ویژگی‌های مهم نمایش پست‌مدرن ایرانی بهره‌گیری خلاقانه و تلفیق عناصر نمایش‌های سنتی ایرانی مانند نقالی، تعزیه، سیاه‌بازی و تخت‌حوضی در کنار فرم‌ها و شیوه‌های مدرن تئاتری است که منجر به خلق فضایی چندلایه و دارای سطوح مختلف معنا می‌شود.

طراحی صحنه در تئاتر ـ طراحی صحنه در تئاتر پست‌مدرن

«صحنه واژه‌ای است عربی، که در برابر واژهٔ سن در زبان لاتین قرار داده شده است. ... واژهٔ صحنه بنا به روایتی عبارت است از صفّه، سکو یا محیطی محدود که روی آن یا بر سطح آن نمایشی به اجرا درآید» (شهمیری، ۱۳۹۴: ۱۵). «هیچ‌گاه مکان بازی را نمی‌توان حذف کرد. بالأخره بازیگر فضایی را برای ادامهٔ اعمال خود نیاز دارد. حتی اگر فضای مزبور یک زمینهٔ ساده باشد باز هم از طراحی صحنه دور نشده‌ایم، زیرا از مفاهیم و فضاسازی خاصی برخوردار است. پس طراحی صحنه جزئی جدایی‌ناپذیر از تئاتر است» (صانعی، ۱۳۸۸: مقدمه). در قرون اخیر به جای عبارت «منظر نمایش» که ارسطو از آن به عنوان جزئی از نمایش یاد می‌کرد، از اصطلاحات «فضای‌تئاتر» یا «صحنه و صحنه‌آرایی» استفاده شده است (ناصربخت، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

اما در تئاتر پست‌مدرن، طراحی صحنه به جای بازنمایی واقع‌گرایانه، به فضایی انتزاعی و نشانه‌محور تبدیل می‌شود که به مخاطب امکان تفسیر چندگانه می‌دهد. در این رویکرد، صحنه «دیگر صرفاً پس‌زمینه‌ای برای کنش نیست، بلکه خود یکی از کنشگران است» (Lehmann, 2006: 85).

از این روی در طراحی صحنه نمایش‌های پست‌مدرن، استفاده از صفحات متحرک مانند آسانسورها و قطعات قابل‌جابجایی، بخشی از منطق انعطاف‌پذیر و چندلایه این سبک است. جنس سازه‌های صحنه، در عین استحکام، باید امکان شکل‌پذیری و تنوع اجرا را داشته باشد؛ چوب‌هایی مانند بلوط یا ساج پیشنهاد می‌شود و در صورت استفاده از نئوپان، باید ضخامت کافی برای تحمل تغییرات ساختاری در حین اجرا در نظر گرفته شود. رنگ کف صحنه معمولاً تیره انتخاب می‌شود تا بازتاب نور را کاهش داده و توجه را از سطح به عملکرد صحنه جلب کند.

در تئاتر پست‌مدرن، صحنه باید آمادگی تغییر سریع و بدون وقفه دکور را داشته باشد، چراکه تغییرات ناگهانی، چرخش‌های صحنه و جابه‌جایی سریع فضاها بخشی از تجربه تماشاگر را شکل می‌دهد. ازاین‌رو، سیستم‌هایی مانند بالابرها، قرقره‌های معلق، صحنه‌های چرخان یا واگن‌های متحرک برای ایجاد تحرک، اختلال هدفمند در زمان و فضا، و خلق تصاویری چندگانه به کار گرفته می‌شوند. همچنین، نورپردازی متغیر، استفاده خلاقانه از صدا، و توجه به آکوستیک فضا، نقش مهمی در انتقال معنا و تأثیرگذاری غیرکلامی صحنه دارند (شهمیری، ۱۳۹۴: ۱۲۲-۱۳۱).

پس می‌شود پذیرفت که در تئاتر پست‌مدرن، طراحی صحنه از بازنمایی واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد و به فضایی انتزاعی و معنامحور تبدیل می‌شود. صحنه به جای پس‌زمینه‌ای منفعل، به بخشی فعال در تولید معنا بدل می‌شود. عناصر متحرک، نورپردازی خلاق و چیدمان غیرخطی، امکان تفسیر چندگانه را برای مخاطب فراهم می‌کنند.

طراحی لباس تئاتر ـ طراحی لباس در تئاتر پست‌مدرن

«یکی از مهم‌ترین ابزارهای دیداری که کارگردان در هر اجرا

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

در اختیار دارد، لباس است و او می‌تواند به وسیلهٔ لباس، بازیگر را در ایفای بهتر نقش هدایت کرده و درنهایت توجه تماشاگران را به اثر جلب کند. لباس در صحنهٔ تئاتر همواره در برابر چشم تماشاگر قرار دارد؛ همراه بازیگر حرکت می‌کند، همراه او می‌ایستد و با او به صورت یک تصویر واحد درمی‌آید. لباس به وسیلهٔ ویژگی‌های بی‌شمار و منحصر به فردی که در خود دارد به ساخت و پرداخت هر چه بهتر شخصیت نمایشی در ذهن تماشاگر کمک می‌کند. از طرف دیگر بازیگر به وسیلهٔ لباس از خود هر روزه‌اش جدا می‌شود و نقشی را که قرار است بازی کند با عمق بیشتری احساس می‌کند... لباس نمایش، در طول تاریخ همواره دستخوش تغییرات زیادی بوده است» (گلشن، ۱۳۹۳: ۷).

اما طراحی لباس در تئاتر پست‌مدرن با نگاهی بازیگوشانه و آگاهانه به تاریخ پوشاک، به جای تبعیت از الگوهای کلاسیک، به سمت شکستن قواعد و مرزها حرکت می‌کند. این سبک با استفاده جسورانه از رنگ‌ها، بافت‌ها و فرم‌های ناهمخوان، به گونه‌ای طنزآمیز و التقاطی، مفاهیم سنتیِ زیبایی، سلیقه و کارکرد را به چالش می‌کشد. طراحان در این رویکرد، از تقلید، اغراق و تلفیق بهره می‌برند تا لباس را به ابزاری برای معناپردازی و مشارکت در ساختار غیرخطی اجرا تبدیل کنند (Gura, 2017: 112). طراحی لباس پست‌مدرن با کنار زدن قواعد سنتی و بازنمایی خطی، بر بازآفرینی هویت‌های چندلایه و گسسته تمرکز دارد و با تلفیق سبک‌ها، دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف، مرزهای زمانی و مکانی را می‌شکنند. این نوع طراحی با به‌کارگیری عناصر متضاد، نوآورانه و گاهی کاملاً متضاد، به لباس‌ها جایگاهی فراتر از پوشش صرف می‌دهد و آنها را به ابزاری برای روایت پیچیده در اجرا تبدیل می‌کند. (Jian Ruan 2019: 459)

با این تعاریف، لباس در تئاتر همیشه نقش کلیدی در شکل‌دهی شخصیت و جلب توجه تماشاگر داشته است، اما در تئاتر پست‌مدرن این نقش فراتر رفته و لباس به ابزاری برای معناپردازی و شکستن قواعد تبدیل شده است. طراحی لباس پست‌مدرن با ترکیب سبک‌ها و عناصر متضاد، از سنتی و مدرن تا ساده و پرجزئیات، هویت‌های چندبُعدی و روایت‌های غیرخطی را به نمایش می‌گذارد و مرزهای زمانی و مکانی را درمی‌نوردد. در این رویکرد، لباس فقط پوشش نیست، بلکه بخشی فعال از روایت و اجراست که معنا و تجربهٔ تماشاگر را عمیق‌تر می‌کند.

در همین راستا، در مورد طراحی لباس پست‌مدرن ایرانی می‌توان گفت که گاه با بهره‌گیری از نشانه‌های آشنا در نمایش‌های سنتی ایرانی چون تعزیه، سیاه‌بازی یا نقالی، و درآمیختن آنها با شیوه‌های مینی‌مال و مدرن، هویتی تازه و چندلایه می‌یابد که هم ریشه‌دار است و هم نوگراست.

دریافت متقابل

دانشگاه کنستانس آلمان خاستگاه مکتبی مهم و معروف در نظریه و نقد ادبی معاصر است که به همین نام شهرت یافته است. هانس روبرت یائوس (Hans Robert Jauss) و ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) پایه‌گذاران

تصویر ۳. بخشی از طراحی صحنهٔ نمایش «ملانصرالدین».
(مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ ب؛ عکاس: مهدی قاسمی)

تصویر ۴. بخشی از طراحی لباس نمایش «ملانصرالدین».
(مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ الف؛ عکاس: مهدی قاسمی)

این مکتب هستند و نظریهٔ آنها با عنوان «نظریهٔ دریافت» شناخته می‌شود. این مکتب نظری در پی توسعه و گسترش هرمنوتیک مدرن در قرن بیستم شکل گرفت و زمینه‌ای برای شکل‌گیری جریانی تازه در نظریه و نقد ادبی و نظریاتی دیگر در همین راستا گردید. جریان نقد مخاطب‌محور به طور کلی بر جایگاه محوری خواننده و نقش او در شکل‌گیری معنای متن تأکید دارد. (روبرت یاس، ۱۴۰۰: ۳)

تئوری دریافت، یا نظریهٔ دریافت متقابل، بر پایهٔ این اصل استوار است که معنا نه‌تنها در متن، بلکه در تعامل مخاطب با متن شکل می‌گیرد. برخلاف نظریه‌های سنتی که معنا را امری ثابت و از پیش‌تعیین‌شده می‌دانستند، این رویکرد بر نقش فعال مخاطب در تفسیر و معناسازی تأکید دارد.

دریافت متقابل نقش از سوی بازیگران و تماشاگران

«ما [مخاطبان] بر اجرا اثر می‌گذاریم و اجرا بر ما اثر می‌گذارد» (هال، ۱۳۸۷: ۹۶). پس«نمایش هنری است اجتماعی که در اوج اثرگذاری‌اش در همان حال که سرگرم می‌کند، برمی‌انگیزاند و به چالش می‌خواند» (هال، ۱۳۸۷: ۹۷).

تصویر ۵. تماشاگران در وسط صحنه بر روی تاب‌ها در حال تماشای اجراکنندگان (https://www.isna.ir/photo/8804-14812/).

در نمایش با وجود اهمیتی که نمایشنامه، کارگردان، طراح صحنه، طراح لباس و... دارند اما باز هم می‌توان با ساده‌ترین ابزار بهترین نتیجه را گرفت، چراکه هر دوی بازیگر و تماشاگر در اجرا دخیل هستند و به نوعی بازی می‌کنند، تماشاگر به دلیل حضورش در مقابل صحنه درواقع بده‌بستان‌هایی در کلِ بازی انجام می‌دهد. تا جایی که گروتفسکی می‌گوید: «یک نظاره‌گر لازم است تا نمایشی تبدیل به اجرا شود. این سرآغاز هویت یافتن ذات وجودی مخاطب است؛ وجودی که اگر نیست شود، نمایش ارزش خود را که برآمده از اجراست از کف می‌دهد» (جعفری، ۱۳۹۴: ۸۲). دو رکن اصلی تئاتر که بدون یکی از آنها تئاتر شکل نمی‌گیرد، تماشاگر و بازیگر است. رابطهٔ بین اجرا و تماشاگر و تأثیر متقابل این دو بر هم از زمان ارسطو در قرن سوم پیش از میلاد تا به امروز مورد بررسی

و کنکاش بوده‌است. رابطهٔ بین این دو عنصر اولیه همواره نقش مهمی در میزان تأثیرگذاری اجرا بر مخاطب داشته‌است. (جعفری، ۱۳۹۴: ۷۷)

اما «تئاتر پست‌مدرن، تئاتری است که مرزهای میان هنرها و سبک‌ها را از بین می‌برد و با تأکید بر نشانه‌ها و چندلایگی معنا، مخاطب را به مشارکت فعال دعوت می‌کند» (مجنون، ۱۴۰۲: ۴۲).

در مجموع، اگرچه در تئاتر سنتی نیز تماشاگر عنصری اساسی برای شکل‌گیری اجرا تلقی می‌شود، اما در تئاتر پست‌مدرن این رابطه به سطحی نو ارتقا می‌یابد؛ مخاطب نه صرفاً یک نظاره‌گر منفعل، بلکه بازیگری مشارکت‌جو و معناساز است. در این سبک، مرز میان صحنه و سالن محو می‌شود و تماشاگر خود بخشی از فرایند اجرا و تولید معنا تلقی می‌گردد. از این روی به تعبیر گروتفسکی(۱۳۹۰)، وجود مخاطب ضامن تحقق نمایش است؛ اما در تئاتر پست‌مدرن، این حضور از یک ضرورت شکلی به نقشی ساختارمند و تأثیرگذار در فرایند خلق تبدیل شده است. این تحول، شکل تازه‌ای از تعامل خلاق میان بازیگر و تماشاگر پدید می‌آورد که بنیان تجربهٔ تئاتری را دگرگون می‌سازد.

تأثیر طراحی صحنه و لباس در ایجاد دریافت متقابل میان اجراکنندگان و تماشاگران

طراحی صحنه و لباس در تئاتر از اجزای اصلی است که نقش

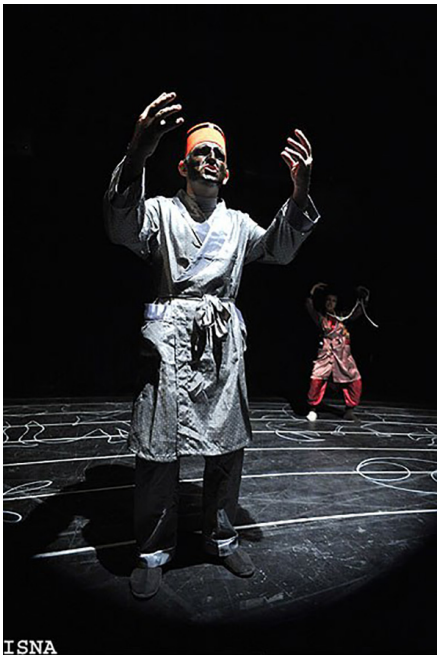
Dol: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

بسیار مهمی در ایجاد ارتباط میان اجراکنندگان و تماشاگران ایفا می‌کند. این دو عنصر به عنوان ابزارهای بصری، به‌طور مستقیم تأثیرگذار بر نحوهٔ دریافت و درک مخاطب از نمایش و همچنین بر احساسات و تأثیرات عاطفی آنها هستند. (قاسمیان دستجردی، ۱۴۰۱) در ابتدا باید اشاره کرد که طراحی صحنه و لباس به عنوان زبان بصری، به‌طور مستقیم بر جوّ حاکم بر نمایش و نیز بر ایجاد فضای خاصی در سالن تئاتر تأثیر می‌گذارند. صحنه، با اشیاء، دکور و چیدمان‌های مختلفش، فضایی را می‌آفریند که مخاطب می‌تواند در آن به‌طور ذهنی و عاطفی درگیر شود. این فضا، زمان و مکان نمایش را برای تماشاگران مشخص کرده و به‌طور غیرکلامی پیام‌های مختلفی را منتقل می‌کند. (گلشن، ۱۳۹۴: ۴۲) به عنوان مثال، طراحی یک صحنهٔ ساده و مینیمالیستی[۲] می‌تواند احساس تنهایی یا خلأ را به‌طور مؤثر منتقل کند، در حالی که طراحی صحنه‌ای پر از جزئیات ممکن است حس پیچیدگی و شلوغی را ایجاد کند...

لباس‌ها نیز ابزاری قدرتمند در این زمینه هستند که شخصیت‌ها را به مخاطب معرفی می‌کنند. طراحی لباس نه‌تنها ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها را بیان می‌کند، بلکه می‌تواند به درک بهتر شخصیت و درک نقش او در داستان کمک کند. رنگ، جنس و مدل لباس‌ها همگی می‌توانند حالت‌های روانی شخصیت‌ها را به نمایش بگذارند و همچنین ممکن است برخی از تضادها یا شباهت‌ها میان شخصیت‌ها را برجسته کنند. مثلاً لباس‌های تیره ممکن است نمایانگر شخصیت‌هایی با ویژگی‌های منفی یا غمگین باشند، در حالی که رنگ‌های روشن معمولاً با شخصیت‌های خوش‌بین و مثبت همراه هستند. همچنین، طراحی صحنه و لباس می‌تواند به عنوان ابزاری برای انتقال تم‌های مختلف نمایش استفاده شود. (علیاری،۱۳۹۵: ۷۳) مثلاً در تئاترهای تاریخی، طراحی صحنه و لباس به مخاطب این امکان را می‌دهد که به سرعت درک کند که داستان در چه زمانی و مکانی اتفاق می‌افتد. در تئاترهای مدرن و انتزاعی، طراحی صحنه و لباس ممکن است برای انتقال مفاهیم عمیق‌تر یا ایجاد تم‌های فلسفی و اجتماعی به کار رود. از سوی دیگر، تأثیر طراحی صحنه و لباس بر اجراکنندگان نیز قابل‌توجه است. وقتی بازیگران در لباس‌هایی خاص و متناسب با شخصیت خود قرار می‌گیرند، احساس تعلق بیشتری به شخصیت و نقش خود پیدا می‌کنند که این امر به‌طور مستقیم بر اجرای آنها تأثیر می‌گذارد.

طراحی صحنه نیز می‌تواند به عنوان محیطی برای حرکت و تعامل بازیگران باشد. به‌طور مثال، طراحی یک صحنه که برای حرکت آزاد بازیگران مناسب باشد، می‌تواند به ایجاد اجرای طبیعی و باورپذیرتر کمک کند. (فروتن، ۱۳۸۸: ۴۹) درنهایت، ترکیب طراحی صحنه و لباس به عنوان یکی از ابزارهای اصلی ارتباط با تماشاگران، نه‌تنها تجربه دیداری تماشاگر را غنی‌تر می‌کند، بلکه به‌طور غیرمستقیم احساسات، افکار و برداشت‌های مختلفی از نمایش در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. این تعامل دوطرفه میان اجراکنندگان، طراحی و تماشاگران باعث می‌شود تا تئاتر به یک تجربه هنری پرشور و تأثیرگذار تبدیل شود.

در مجموع، طراحی صحنه و لباس نه‌تنها عناصر تزئینی یا مکمل در تئاتر نیستند، بلکه از مهم‌ترین ابزارهای بیانی برای شکل‌گیری معنا، القاء احساسات و برقراری ارتباط مؤثر میان اجراکنندگان و تماشاگران به شمار می‌آیند. این دو عنصر با خلق فضایی بصری و روانی منسجم، نقش مهمی در انتقال مفاهیم، ساخت شخصیت‌ها و ایجاد تجربه‌ای



تصویر ۶. طراحی صحنه و لباس تئاتر نقش مؤثری در ایجاد ارتباط دوسویه و درک عمیق‌تر میان تماشاگران و اجراکنندگان دارند. (مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ الف؛ عکاس: مهدی قاسمی)

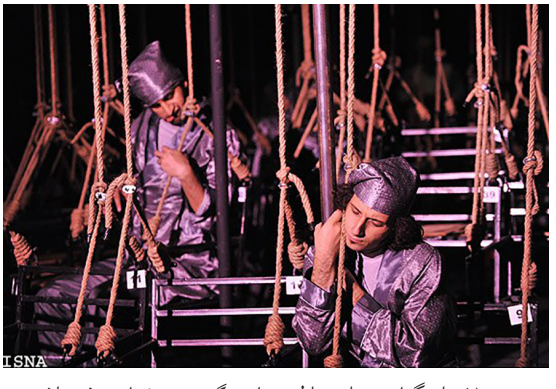
زنده و قابل درک برای مخاطب ایفا می‌کنند. طراحی موفق صحنه و لباس می‌تواند مخاطب را نه‌تنها در سطح حسی و عاطفی، بلکه در سطح فکری و تفسیری نیز درگیر نمایش کند. به این ترتیب، تئاتر به رسانه‌ای چندلایه و تعاملی تبدیل می‌شود که در آن تصویر، حرکت، فضا و احساس همگی در خدمت خلق تجربه‌ای یگانه و ماندگار قرار می‌گیرند.

تحلیل و بررسی
نمایش ملانصرالدین

این نمایش در مرداد و شهریور ۱۳۸۸ در سالن مولوی توسط گروه «دن کیشوت» اجرا شد.
کارگردان و طراح صحنه: علی‌اصغر دشتی
طراح لباس: مژگان عیوضی
دراماتورژ[۳]: نسیم احمدپور

اهداف گروه نمایش:

اهداف این گروه شامل امور زیر بوده است:
ـ تجربه بر شیوه‌های نمایش ایرانی با انگیزه کشف کارکرد اجرایی این شیوه‌ها در تئاتر معاصر
ـ تجربه بر متون ادبی بیشتر شناخته شده با انگیزه استفاده از پیش آگاهی تماشاگر در تولید تئاتر
ـ تکیه بر حضور جسمانی بازیگر در صحنه، با انگیزه کشف بهترین جایگزین بر «کلمه»
ـ توجه به مینی‌مالیسم[۴] در آثار این گروه، قابل توجه است.



تصویر ۷. بازیگران بر تاب‌ها لمیده‌اند، گویی به خواب رفته باشند، صداها و نجواهایی از آنها به گوش می‌رسد که خواب دیدن آنها را برایمان محرز می‌کند.
(مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ ب؛ عکاس: مهدی قاسمی)

علی اصغر دشتی کارگردان این نمایش، سبک و سیاق خاص و منحصربه‌فرد خود را در کارگردانی آثار نمایشی دارد. او با انتخاب کاراکترهای خاص در دنیای ادبیات و پرداخت بر اساس متدهای نمایش ایرانی (همچون نقالی، تعزیه و...) در نزدیک کردن کار به فضای پست‌مدرن به شکلی جسورانه تلاش می‌کند. *شازده کوچولو*، *دن‌کیشوت* و *پینوکیو* آثار پیشین وی قبل از نمایش ملانصرالدین بوده‌اند که در آنها نیز به فضاسازی پست‌مدرن با تلفیقی از نمایش‌های سنتی پرداخته است (بروشور نمایش *ملانصرالدین*).

طراحی صحنهٔ نمایش ملانصرالدین

تماشاگر از همان ابتدای نمایش با دکوری کاملاً متفاوت روبه‌رو می‌شود؛ تماشاگران (که تعدادشان باید کمتر از ۳۰ نفر باشد) وارد سالن نمایش (تالار مولوی) می‌شوند، اما به جای نشستن بر جایگاه‌شان می‌بایست در کنار صحنه‌ای که تاب‌هایی در میان آن طراحی شده بایستند؛ بازیگران بر تاب‌ها لمیده‌اند، گویی به خواب رفته باشند، صداها و نجواهایی از آنها به گوش می‌رسد که خواب دیدن آنها را برایمان محرز می‌کند. آنها با روشن‌شدن صحنهٔ میانی (تاب‌ها) از خواب بیدارشده و هر یک با حرکاتی ماشینی به سراغ تماشاگران می‌روند و با راهنمایی‌شان، تلاش می‌کنند تماشاگران را درست به شیوهٔ خودشان (که بیشتر شبیه گام برداشتن «الاغ» است!) به سمت تاب‌های میانی ببرند. بعد از جای‌گیر شدن تماشاگران بر تاب‌های وسط صحنه، هر یک از کاراکترها بر دایره‌هایی که بر محیط دایرهٔ میانی یعنی محل نشستن تماشاگران، با خط‌های سفید روی کف سالن کشیده‌شده است قرارمی‌گیرند و در تمام مدت نمایش در دایرهٔ منحصربه خودشان به دور دایرهٔ میانی (تماشاگران) می‌گردند. هریک از بازیگران نماد کاراکتر و شخصیتی تقریباً آشنا برای مخاطبین هستند.

به این ترتیب از دایرهٔ داخلی تا دایرهٔ بیرونی کاراکترهای زیر را می‌بینیم:

۱. بر دایرهٔ اول شخصیت سیاه در نمایش سنتی ایرانی سیاه‌بازی و کاراکتر شمر در نمایش تعزیه در حال دورزدن هستند و از شیوه‌های دیالوگ‌گویی متناسب با این کاراکترها استفاده می‌کنند.

۲. دایرهٔ دوم یادآور نمایشنامهٔ سه‌خواهر اثر آنتوان‌چخوف[۵] است؛ سه بازیگر زن که نقش‌های الگا، ماریا و ایرینا را با

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

شیوه و سبکی ماشینی و ژئومتریک[۶] ایفا می‌کنند، به‌طور پراکنده دیالوگ‌هایی از آنها را بر زبان می‌آورند، آنها نیز در حال چرخیدن در دایرهٔ دوم هستند.

۳. دایرهٔ سوم یادآور نمایشنامهٔ *ننه‌دلاور و فرزندان* او از برتولت برشت[۷] است؛ مادر در مقابل و سه فرزند، یک دخترناشنوا و دو پسر به دنبال او هستند و در طول نمایش با وجود دور زدن کاراکترها به دور تماشاگران، متوجه روال داستان، یعنی مرگ فرزندان ننه دلاور می‌شویم.

۴. در دایرهٔ چهارم تنها یک زن را مشاهده می‌کنیم که یادآور نمایش سنتی هندی کاتاکالی[۸] است.

۵. این دایره نشانگر نمایش *در انتظار گودو* از ساموئل بکت[۹] است؛ دو کاراکتر ولادیمیر و استراگون هم در دایرهٔ مربوط به این نمایش در حال چرخش هستند.

۶. دایرهٔ ششم یادآور نمایشنامهٔ *شاه لیر* اثر شکسپیر[۱۰] است، پادشاه لیر و دخترانش، ادماندا، گانریل و کردلیای وفادار بر گرد دایرهٔ ششم می‌چرخند و جسته‌گریخته دیالوگ‌های مربوط به کاراکترهای خود را ادا می‌کنند.

۷. بر دایرهٔ هفتم شاهد نقشی هستیم که یادآور نقالی در شیوهٔ داستان‌سرایی ایرانی است.

۸. بر دایرهٔ هشتم فردی تنها در حال دویدن است؛ دویدنی بی وقفه.

حال با وجود نظمی که هشت دایرهٔ توصیف شده دارند، ولیکن دو کاراکتر دیگر که حالت‌ها و صداهای همان حیوان «الاغ» را به یاد می‌آورند، آزادانه در بین دوایر در رفت‌وآمد هستند و در انتهای نمایش بر سایر بازیگران افسار بسته و آنها را جمع‌کرده و به همراه خود از صحنه خارج می‌کنند.

کف صحنه به رنگ سیاه است که دوایر یادشده با خطوط سفید برآن کشیده شده و به‌طور نامنظم بر آنها نقاشی‌هایی کشیده شده که یادآور تصاویر هوروسکوپ[۱۱] هستند. تاب‌ها نیز از فلزی سبک تهیه‌شده و با طناب‌هایی ضخیم به سقف سالن وصل شده‌اند.

طراحی لباس نمایش ملانصرالدین

لباس‌هایی که بر تن کاراکترهای مختلف مشاهده می‌شوند، همگی به رنگ خاکستری کم‌رنگ (و کمی براق) است. این رنگ که حد واسط بین سیاه و سفید است، تا حدی عدم‌ثبات را القا می‌کند و ویژگی براق لباس‌ها نیز کمک به بهتر دیده‌شدن آنها در فضای تیرهٔ صحنه می‌کند. البته هرکدام از کاراکترها بنا به نوع نقشی که بازی می‌کنند، قسمتی از پوشش‌شان به رنگ قرمز است (مثلاً کلاه، دستمال، شال یا...)؛ برای مثال کلاه کاراکتر سیاه به رنگ قرمز است یا دامن چین‌دار و قرمز بازیگر ـ رقاص ـ کاتاکالی. این سرخی در میان لباس‌های خاکستری حالتی مادی و برجسته به آنها می‌دهد.

در میان این طراحی‌ها، نشانه‌هایی از لباس‌های سنتی ایرانی نیز به چشم می‌خورد که به گونه‌ای خلاقانه با عناصر غیرایرانی ترکیب شده‌اند؛ برای نمونه، کلاه مخصوص شخصیت سیاه در سیاه‌بازی یا کلاه شمر در تعزیه، در کنار نشانه‌هایی از پوشش شخصیت‌های نمایشنامه‌های غربی مانند کلاه و شنل خواهران در *سه خواهر* چخوف، فضایی تلفیقی و بینافرهنگی خلق کرده‌اند. این ترکیب نه‌تنها به چندبُعدی شدن معنا کمک می‌کند، بلکه تضاد و تنوع هویتی را نیز به نمایش می‌گذارد.

دو کاراکتر که آزادانه در بین دوایر در حال حرکت هستند، یکی مردی است که سرتاپا لباس خواب به تن دارد و شب‌کلاهی هماهنگ با آن به سر گذاشته، و شخصیت دیگر زنی است که گویی چیزی شبیه به پالان بر شانه انداخته است؛ پالانی که با اجزای دیگر لباس‌هایش هماهنگ است و حالتی استعاری به او می‌بخشد. همین زن در پایان بر تمام بازیگران افسار می‌بندد و آنها را با خود به بیرون صحنه می‌برد. درمجموع، لباس تمام کاراکترها یا لباس‌خواب است یا یادآور لباس‌خواب، که در کنار نشانه‌های سنتی و بینافرهنگی، حال‌وهوایی رؤیاگونه، معلق و گاه ناآرام به نمایش می‌بخشد.

تحلیل و بررسی نمایش ملانصرالدین

با تعاریف ارائه شده می‌توان نمایش *ملانصرالدین* را یک تئاتر پست‌مدرن ایرانی به حساب آورد که با استفاده از عناصری همچون تعامل با تماشاگر، طراحی صحنهٔ غیرمعمول و فضاسازی خواب‌گونه، تجربه‌ای خاص را برای مخاطبان خلق می‌کند. علی‌اصغر دشتی در اجرای این نمایش، از شیوهٔ خاص خود در کارگردانی استفاده کرده و همچون نمایش‌های قبلی خود مانند *پینوکیو*، *دن‌کیشوت* و *شازده کوچولو*، به بازتعریف داستان‌های معروف خارج از قالب روایت پرداخته است. طراحی صحنه این نمایش یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های آن است و برخلاف نمایش‌های رایج، کاملاً غیرمتعارف و تعاملی است؛ چنان تعاملی که تماشاگران توسط اجراکنندگان به جایگاه خود می‌نشینند.

این شیوه باعث می‌شود که تماشاگران از همان ابتدا درگیر فضای نمایشی شوند و مرز بین صحنه و مخاطب از بین برود. به این ترتیب، ملانصرالدین فراتر از یک اجرای صرف است و به یک تجربهٔ زیسته تبدیل می‌شود.

طراحی لباس بازیگران نیز در برآوردن حس و حالِ غیرواقعی و سورئالیستی نمایش نقشی به‌سزا دارد و با ایجاد حس عدم قطعیت و ابهام باعث می‌شود که تماشاگر نتواند مرز مشخصی بین واقعیت و خواب جاری در این نمایش پیدا کند.

تأثیر طراحی صحنه و لباس بر نمایش ملانصرالدین

اولین نکته‌ای که جلب توجه می‌کند استفاده از عنصر خواب و فضای خواب‌ناک در نمایش است. این فضا باعث می‌شود مخاطب از ابتدا حس کند که خود او نیز بخشی از خواب بازیگران است. این نمایش سبکی سورئال[۱۲] دارد و تماشاگر بیشتر در حال مشاهدهٔ یک وضعیت خاص است تا روایت یک داستان مشخص. رابطهٔ بین بازیگران و تماشاگران به شکل دوسویه و تعاملی برقرار است، در حدی که مرز بین مخاطب و اجراکنندگان از بین می‌رود.

تأثیرگذاری بر تماشاگر

این نمایش از چند جهت تأثیر ویژه‌ای بر مخاطبان خود دارد:

از همان لحظهٔ ورود، تماشاگران با فضایی ناآشنا و غریب روبه‌رو می‌شوند؛ حسی از بیگانگی که به‌مرور، با راهنمایی بازیگران، رنگ می‌بازد و مخاطبان به‌تدریج در فضای نمایش حل می‌شوند.

حضور تعاملی تماشاگران یکی از ویژگی‌های بارز اجراست. برخلاف نمایش‌های کلاسیک که در آنها مخاطب تنها نظاره‌گر منفعل است، در اینجا تماشاگران به بخشی از تجربهٔ صحنه‌ای بدل می‌شوند و در روند اجرا مشارکت می‌کنند.

استفاده از عناصر سورئال نیز از دیگر خصوصیات نمایش است؛ اجرا بدون روایت خطیِ مشخص پیش می‌رود و بیشتر بر القای حس، فضا و تجربهٔ ذهنی تمرکز دارد تا داستان‌گویی سنتی.

مجموعهٔ این عناصر باعث شده‌اند که ملانصرالدین به نمایشی کاملاً متفاوت و تجربی بدل شود؛ نمایشی که در آن، تماشاگر نه‌تنها شاهد اجراست، بلکه به‌طور ناخودآگاه درگیر آن شده و جزئی از جهان نمایش می‌گردد.

نمایش ملانصرالدین نمونه‌ای از تئاتر تجربی و تعاملی در ایران است که از سنت‌های اجرایی نمایش‌های ایرانی الهام گرفته اما آنها را با تکنیک‌های مدرن و پست‌مدرن ترکیب کرده است. تلفیق طراحی صحنهٔ غیراستاندارد، لباس‌های خاص، و تعامل مستقیم با تماشاگران باعث شده که این نمایش یک تجربهٔ بی‌همتا برای مخاطبان ایجاد کند و مرز بین تماشاگر و اجرا را بشکند و با حذف روایت کلاسیک و تأکید بر حضور جسمانی بازیگران و ارتباط دوطرفه با تماشاگران، این نمایش را به یک اثر فراواقع‌گرایانهٔ

تصویر ۸. بازیگران لباس‌های تلفیقی مدرن و سنتی به تن دارند و بر روی دوایر طراحی شده بر کف صحنه می‌چرخند و ایفای نقش می‌کنند. (مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ ب؛ عکاس: مهدی قاسمی)

تصویر ۹. نمایش «ملانصرالدین» مرز بین خواب و واقعیت را از بین می‌برد. (مأخذ: خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۸ ب؛ عکاس: مهدی قاسمی)

DoI: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

غیرخطی تبدیل کند. و این خود نشان می‌دهد که چنین آثاری به‌خوبی می‌توانند فراتر از روایت‌های خطی و سنتی عمل کرده و به عنوان یک تجربهٔ جمعی و تعاملی مورد استفاده قرار گیرند.

از سوی دیگر نمایش توانسته است مرز بین خواب و واقعیت را محو کند و تماشاگر را در یک وضعیت ذهنی مبهم نگه دارد. این نمایش نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با تلفیق عناصر سنتی و مدرن، شیوه‌های جدیدی برای اجرای تئاتر خلق کرد و مرزهای تجربهٔ مخاطب را گسترش داد.

نتیجه‌گیری

نمایش *ملانصرالدین* نمونه‌ای برجسته و خلاقانه از تئاتر تجربی و تعاملی در ایران معاصر است، تئاتری که می‌توان آن را نمونه‌ای شاخص برای تئاتر پست‌مدرن ایرانی به حساب آورد. مجموعهٔ کار، با جسارت تمام، قالب‌های مرسوم و کلاسیک نمایش را کنار می‌گذارد و تجربه‌ای منحصربه‌فرد برای مخاطب خلق می‌کند؛ تجربه‌ای که در آن، مرز میان تماشاگر و بازیگر، میان خواب و واقعیت و حتی میان فرهنگ سنتی و مدرن، به‌طرز آگاهانه‌ای محو می‌شود.

از نخستین لحظهٔ ورود تماشاگران به صحنه، نمایش با ایجاد بیگانگی با فضا، آنها را از وضعیت آشنای تماشاگری منفعل خارج کرده و وارد جهان متفاوت و متغیر خود می‌سازد؛ جهانی که از طریق طراحی صحنهٔ دایره‌وار، حرکت مداوم کاراکترها، حضور نمادین شخصیت‌های کلاسیک شرقی و غربی، و فضای بصری رؤیاگونه، حس تعلیق و تردید میان خواب و بیداری را به‌طور دائمی حفظ می‌کند.

طراحی صحنه در این نمایش، نه صرفاً به منزلهٔ یک پس‌زمینهٔ بصری، بلکه به عنوان یک ساختار معنادار و درگیرکننده به کار رفته که با حذف جایگاه‌های سنتی تماشاگر، ایشان را در مرکز واقعه قرار می‌دهد. حضور تماشاگران در میان بازیگران، و مشارکت آنان در شکل‌گیری فضای نمایش، از الگوهای تئاتر تعاملی الهام گرفته و با عناصر فرهنگی بومی تلفیق شده است؛ همچون تاب‌های آویزان، نمادهای دایره‌ای و تصاویر اسطوره‌ای و نجومی.

طراحی لباس نیز در راستای همین تجربهٔ تعاملی، به گونه‌ای انجام شده که در عین یک‌دستی و هماهنگی رنگی، از طریق استفادهٔ نمادین از رنگ قرمز، شخصیت‌ها را متمایز می‌سازد و هم‌زمان نشانه‌هایی از فرهنگ‌های مختلف، از سیاه‌بازی ایرانی تا شخصیت‌های نمایشنامه‌های چخوف، برشت و بکت را در دل خود جای داده است. این تلفیق هنرمندانه، به جای تقلیدی سطحی، فضایی بینافرهنگی خلق می‌کند که تماشاگر را به بازاندیشی در مفاهیم هویت، حافظهٔ جمعی و تجربهٔ تئاتری دعوت می‌کند.

نمایشنامهٔ ملانصرالدین، با ساختارشکنی آگاهانه و فاصله‌گیری از روایت‌محوری کلاسیک، به جای آنکه داستانی خطی و منسجم ارائه دهد، تماشاگر را در معرض لحظه‌هایی پراکنده، تصاویر نمادین و حرکت‌های ریتمیک قرار می‌دهد. این امر به تجربه‌ای جسمانی و ذهنی منتهی می‌شود که در آن، تماشاگر بیش از آنکه معنای نمایش را فقط درک کند، آن را زندگی می‌کند.

از منظر زیبایی‌شناسی پست‌مدرن، این نمایش مصداقی عالی برای برهم‌زدن مرزهای سنتی هنر نمایش است؛ از جمله مرز میان اجرا و تماشاگر، فرم و محتوا، سنت و مدرنیته. چیدمان صحنه، نحوهٔ حرکت بازیگران، طراحی لباس، و حتی نور و صدا، همگی در خدمت خلق جهانی رؤیاگونه و آشفته‌اند که معنایش نه در کلمات، بلکه در تجربهٔ زیستهٔ مخاطب شکل می‌گیرد.

درنهایت، نمایش «ملانصرالدین» را باید یک تئاتر پست‌مدرن ایرانی در نظر گرفت که با بهره‌گیری از سنت‌های نمایشی ایرانی، آنها را از قالب‌های مألوف بیرون می‌کشد و در بستری نوین و غیرخطی بازآفرینی می‌کند. چنین رویکردی نشان می‌دهد که تئاتر امروز، اگر بخواهد هم‌زمان هم به سنت وفادار بماند و هم با مخاطب معاصر ارتباط برقرار کند، می‌تواند با تلفیق عناصر بومی و جهانی، ذهنی و جسمانی، و واقعی و استعاری، تجربه‌هایی عمیق و فراتر از روایت بسازد.

بنابراین، نمایش ملانصرالدین را می‌توان الگویی درخشان از تئاتر پست‌مدرن دانست که طراحی صحنه و لباس در آن نه‌تنها ابزارهای مکمل، بلکه بسترهای اصلی شکل‌گیری معنا و تجربه‌اند؛ بستری که در آن، تماشاگر از موقعیت صرفاً نظاره‌گر، به فاعل تجربه بدل می‌شود و خود بخشی از جهان چندلایه، متحرک و معلق نمایش می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. **تئاتر ساختارزدایی** (Deconstruction Theatre): رویکردی در تئاتر که با نقد و تجزیه ساختارهای سنتی روایت، شخصیت‌پردازی و فرم اجرایی، به بازخوانی و بازآفرینی متون و اجراها می‌پردازد و اغلب با شکستن انسجام روایی و ایجاد چندصدایی، معناهای متکثر را جایگزین معناهای واحد می‌کند. **تئاتر چندرسانه‌ای** (Multimedia Theatre): گونه‌ای از تئاتر که با بهره‌گیری همزمان از رسانه‌های مختلف مانند ویدئو، صدا، نور، تصویر دیجیتال و فناوری‌های نوین، تجربه‌ای چندحسی و تعاملی برای مخاطب خلق می‌کند و مرزهای سنتی اجرا را گسترش می‌دهد. **تئاتر نئوترادیسیونالیست** (Neotraditionalist Theatre): جریانی در تئاتر که با بازگشت به عناصر و شیوه‌های سنتی و بومی، آن‌ها را با زبان و تکنیک‌های معاصر ترکیب می‌کند تا پیوند میان گذشته و حال را در قالبی نوین و خلاقانه برقرار سازد. **تئاتر ژست و حرکت** (Gesture and Movement Theatre): سبکی از تئاتر که محوریت خود را بر بیان فیزیکی، ژست و حرکت بدن بازیگر قرار می‌دهد و با کمینه‌سازی استفاده از کلام، معنا و احساس را عمدتاً از طریق زبان بدن و حرکت منتقل می‌کند.

۲. Minimalism: «گاه به دلیل باورپذیری که از برای صحنه قائل هستیم، بازی را واقعی مجسم می‌کنیم؛ برای مثال یک ستون، نمایانگر تمام رُم باستان می‌شود. این کمینه‌گرایی مهم‌ترین ویژگی مینی‌مالیسم است» (هال، ۱۳۸۷: ۱۷).

۳. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در این باره می‌گوید: «اصطلاح «دراماتورجی» را می‌توان به «نمایش‌نامه‌کاری» و «نمایشنامه‌شناسی» برگرداند زیرا که او ممکن است نمایشنامه نویس باشد (گروه اول) و هم نمایشنامه‌شناس (گروه دوم) و اغلب رویکرد نمایشنامه‌کار به تماشاگران «رویکردی ادبی» است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۳۲-۳۵).

۴. در هنر و طراحی، مینی‌مالیسم با استفاده از خطوط ساده، رنگ‌های محدود، فضاهای خالی و اجتناب از تزئینات اضافی شناخته می‌شود. هدف آن ایجاد وضوح، آرامش بصری و تمرکز بیشتر بر پیام یا عملکرد اثر است. شعار معروف این سبک: «کم بیشتر است» (Less is more).

5. Anton Chekhov

۶. Geometric: حالت راه رفتن ماشینی است، که دقیقا مسیری هندسی را می پیماید و نرمش راه رفتن ارگانیک در آن وجود ندارد.

7. Bertolt Brecht

8. Kathakali

9. Samuel Barclay Beckett

10. William Shakespeare

۱۱. هوروسکوب یا دایرةالبروج، نشان از ماه‌های دوازده‌گانهٔ سال دارد که هریک نمادی برای خود دارند؛ مثلا نماد اسفندماه، ماهی است و نماد شهریور، سنبله و...

۱۲. سورئالیسم: زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور آندره برتون، که خود نیز زمانی از دادائیست ها بود، گردآمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند... ظهور سورئالیسم زمانی بود که نظریه‌های فروید، روان‌پزشک اتریشی، دربارهٔ ضمیرناخودآگاه و رویا و واپس‌زدگی فرهیختگان اروپا را به خود مشغول کرده بود. «سورئالیسم، جنبشی بود که در سال۱۹۲۴ با بیانیهٔ آندره برتون آغاز شد، اساسا بر تئاتر تأثیری غیرمستقیم داشت، موثرترین استفاده از تکنیک‌های آن در آثار ژان کوکتو نمودار شد» (گلشن، ۱۳۹۳، ص: ۱۱۴).

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۷۳)، *نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ ه . ش)*، تهران: نشر نی.

اسدی فارسانی، مجید؛ پوررضائیان، مهدی (۱۳۹۱)، چگونگی طراحی لباس نمایش بر اساس مبانی هنرهای تجسمی، *مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی*، شماره ۵۰. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1037679/

افشار، حمیدرضا؛ و سلیمی، سپهر (۱۴۰۱)، پژوهشی در دراماتورژی بازیگر بر اساس ساختار درونی (نیروی ارگانیک) و ساختار بیرونی (نیروی دینامیک) اجرا در تئاتر پست‌مدرن، فصلنامه *کیمیای هنر*، شماره ۴۵، بازیابی‌شده از:
https://kimiahonar.ir/browse.php?mod=gethtml&mag_id=46&slc_lang=fa&sid=1

امیریان دوست، شاهرخ؛ آقایی، سید ناصر (۱۴۰۱)، تبارشناسی هنر نمایش در ایران (با اتکاء به خوانش تأویلی نگاره‌های مصور پیش از تاریخ)، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، پیاپی ۶، بازیابی‌شده از: https://rahpooye.soore.ac.ir/article_704845.html

باغستانی، محیا؛ ابراهیم‌بیکی چیمه، اکرم (۱۴۰۳)، مطالعه‌ای بر روش‌های روشنایی لباس‌های نمایشی، ماهنامه *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال نهم، شماره ۶. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2209714

بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، *نمایش در ایران*، تهران: چاپ کاویان.

پارسایی، حسین (۱۳۸۶)، صحنه و طراحی و پردازش آن، نشریه *نمایش*، شماره ۱۰۱ و ۱۰۲. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/346734/

پارکر، اورن؛ وولف، گریک (۱۳۸۷)، *طراحی صحنه*، ترجمهٔ مریم مجد، تهران: انتشارات سمت.

تیس له‌من، هانس (۱۳۸۳) *تئاتر پست‌دراماتیک*، ترجمهٔ نادعلی همدانی، تهران: انتشارات قطره.

جعفری، روح‌الله (۱۳۹۴)، *پژوهشی در ترویج فرهنگ تئاتر*، تهران: انتشارات افراز.

خبرگزاری ایسنا (۱۳۸۸ الف، ۳۱ تیر / ۲۲ ژوئیه ۲۰۰۹)، گزارش تصویری/۱ نمایش «ملانصرالدین» [عکس]، *خبرگزاری ایسنا*. https://www.isna.ir/photo/8804-14816/

خبرگزاری ایسنا (۱۳۸۸ ب، ۳۱ تیر / ۲۲ ژوئیه ۲۰۰۹)، گزارش تصویری/۲ نمایش «ملانصرالدین» [عکس]، *خبرگزاری ایسنا*. https://www.isna.ir/pho-to/8804-14812

دبّور، گی (۱۳۸۹) *جامعهٔ نمایش (ترجمه: بهروز صفدری، چاپ دوم)*، تهران: انتشارات آگه.

ذوقی، فاطمه؛ فرخی، حسین (۱۳۹۳)، بررسی کارکردهای بدن بازیگر به مثابه عنصری از طراحی صحنه با توجه به نظریهٔ پست‌مدرن، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران. https://elmnet.ir/doc/10772861-15613

Dol: 10.22034/rpa.2025.2060587.1154

روبرت یاس، هانس و دیگران (۱۴۰۰)، *دریافت متن و واکنش خواننده*، ترجمهٔ مقیمی‌زاده و محمدمهدی، تهران: نشر سیاهرود.
زمانی، مریم؛ طالب‌پور، فریده (۱۳۸۵)، طراحی لباس در تئاتر پست‌مدرن، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه الزهرا. https://elmnet.ir/doc/10099091-77871
زندی، میثم (۱۳۸۸)، *چیدمان صحنه*، تهران: مؤسسه انتشاراتی پژوهشگران نشر دانشگاهی.
سهیلی نجف‌آبادی، فرزانه؛ دژاکام، امیر؛ محامدی، منیژه (۱۳۹۳)، تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار اجرایی رابرت ویلسون، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. https://elmnet.ir/doc/10829461-76402
شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *کلیات سبک‌شناسی* (چاپ سوم)، تهران: انتشارات فردوس.
شهمیری، امین (۱۳۹۴) *امکانات صحنه* (چاپ دوم)، تهران: نشر نی.
صانعی، سید محسن (۱۳۸۸)، *تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران* (چاپ دوم)، تهران: انتشارات نمایش.
علیاری، فریدون (۱۳۹۵) *اصول و مبانی طراحی صحنه*، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
علیزاده، فریده (۱۳۸۹)، *گزینش درآمیزی در هنر نمایش*، تهران: انتشارات افراز.
فرخی، حسین؛ رستمی، مریم (۱۳۹۵)، بررسی ریتم در تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار هاینر مولر، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر تهران. https://elmnet.ir/doc/10940546-24233
فروتن، پیام (۱۳۸۸)، *راهبردهای اساسی طراحی صحنه تئاتر*، تهران: انتشارات سمت.
فرهنگ، مهگان؛ ذوالنوریان، سعید (۱۳۹۳)، *سواد بصری در صحنه تئاتر*، تهران: انتشارات آبان.
قاسمیان دستجردی، پروانه (۱۴۰۱)، *اصول و مبانی طراحی لباس صحنه*، تهران: انتشارات شعبه دانشگاه تهران.
گروتفسکی، یرژی (۱۳۹۰)، *دراماتورژی چیست؟*، ترجمهٔ رضا آشفته، فصلنامه *تئاتر*، سال سوم، شماره ۳۳. https://theater.ir/fa/29508
گلشن، گلناز (۱۳۹۳)، جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک تئاتر قرن بیستم با نگرشی بر آثار کارگردانان مطرح این سده، فصلنامه *تئاتر*، شماره ۶۱. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1100677
مجنون، فاطمه (۱۴۰۲)، *تئاتر پست‌مدرن*، تهران: انتشارات هورین.
مولین، مایکل (۱۳۷۹)، *طراحی لباس برای صحنه*، ترجمهٔ پریسا ایثاری، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی.
مهدوی، علیرضا؛ شریفی، سید مهدی؛ رحمان‌زاده، سید علی؛ نعمتی انارکی، داوود (۱۴۰۳)، بررسی ویژگی‌های طراحی صحنه و نقش آن در انتقال معنا، فصلنامه *جامعه فرهنگ و رسانه*، شماره ۵۱. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2206845
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۹۰)، *صحنه و صحنه‌پردازی و لباس در نمایش‌های سنتی ایران*، تهران: انتشارات نمایش.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی*، تهران: انتشارات سمت.
نوری، سارا (۱۳۹۳)، نگاهی به طراحی صحنه در تئاتر ایران با رویکرد مینی‌مالیستی، نشریه *نمایش*. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1243388
هال، پیتر (۱۳۸۷)، *نمایان با ماسک*، ترجمهٔ آرا بزمی و مهدی عاطف‌راد، تهران: انتشارات مینوی خرد.
بروشور نمایش ملانصرالدین (۱۳۸۸)، [منبع داخلی مرتبط با اجرا].

Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
Gura, J. (2017*). Postmodern design complete*. London: Thames & Hudson.
Holt, M. (1993). *Costume and make-up*. London: Phaidon Press Limited.
Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.)
McHale, B. (2015). *The Cambridge introduction to postmodernism*. Cambridge University Press.
Ruan, J. (2019, November). *Interpretation of Costume Design in Science Fiction Films from the Perspective of Postmodernism*. In Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019) (Vol. 368, pp. 459–463). Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/icassee-19.2019.