

اجتماع‌نمایش در ایران و رابطه آن با عالم نظریه

مقداد جاویدی، مهدی قدیری

سامان می‌یابد، به آن قسم آثار هنری شکل می‌دهد که مورد پذیرش قرار می‌گیرند.^۱

در تعریف ارائه شده می‌توان روی دو نکته مکتب کرد. اولی قراردادی بودن ابزارهای هنری است. اصولاً طرفداران نظریه نهادی و بسیاری دیگر از نظریه پردازان قرن بیستمی، فرآیندهایی را که به قول فوکو به یک گفتار جدی شکل می‌دهند فرآیندهایی قراردادی می‌دانند. در نهایت زمانی که صحبت از اثری به میان می‌آید و فرآیند پذیرش آن به عنوان اثر یا قسمی هنری، می‌توان به این پرسش پرداخت که تعریف هنر از کجا می‌آید یا آیشخور هنری بودن یک اثر چیست؟ زمانی که آرتور دانتو، یکی دیگر از اندیشمندان حوزه نظریه نهادی، قصد صحبت از مقوله هنر را دارد مثالی از اندی وار هول به میان می‌آورد، یعنی جعبه بریلو. جعبه بریلو تعدادی جعبه سوپ بوده است (سویی به نام بریلو) که وار هول آنها را در نمایشگاهی کنار هم می‌چیند و تحت عنوان اثر هنری خویش ارائه می‌دهد. دانتو با خود می‌اندیشد این چگونه است که ما تاکنون چنین آثاری نداشته ایم.^۲ نکته تأمل برانگیز برای دانتو این است که اگر چند جعبه سوپ می‌تواند به عنوان اثری هنری قلمداد شود پس تعریف اثر هنری چه می‌تواند باشد. نتیجه‌ای که دانتو می‌گیرد این است که اثر هنری در لحظه چیزی است که امضای هنرمند را بر خود داشته باشد.^۳ در همین مسیر می‌توان از پی‌یر بوردیو نام برد که اذعان دارد یک نویسنده بزرگ هرگز نمی‌تواند نویسنده‌ای بزرگ شود مگر آنکه آثار اولیه وی را نویسندگانی بزرگ امضا کرده باشند یا به تعبیری مقدمه‌ای بر آن نوشته باشند. یعنی مورد تأیید هنرمندانی واقع شود که در عرصه هنر به رسمیت شناخته شده‌اند. امضای هنرمند به زعم دانتو، همچون یک قرارداد عمل می‌کند. پس قرارداد کرده ایم که جعبه بریلو یک اثر هنری است. باید دانست در این نگاه، این هنرمند است که به اثر مشروعیت می‌بخشد و نه ذات اثر هنری. قراردادهایی که به واسطه جهان هنری تعیین، و به ارزشمند شدن یک اثر منجر

درآمد: این مقاله کوششی است در رویکرد به این چالش که اجتماع تئاتر ایرانی چه ارتباطی با حوزه نظریه به طور عام و فلسفه به طور خاص دارد. آیا اصولاً چنین ارتباطی و در نتیجه نزدیک شدن اجتماع نمایشی به حوزه نظری صورت گرفته است یا خیر؟ منظور از نظریه در اینجا محدود به نظریه‌های نمایشی یا در باب تئاتر نیست بلکه این مفهوم یا پوششی همه جانبه، به منظور یافتن ردپای علوم اجتماعی معاصر در اجتماع نمایشی ایران به کار گرفته شده است.

اجتماع (community) تئاتری به تمام کسانی اطلاق می‌شود که در امور تولید، نگهداری، تبلیغات، نقادی و فروش تئاتر دخیل‌اند؛ اما در اینجا رویکرد به دو شقه تقسیم شده است: یکی نمایش‌نامه‌نویسان و دیگری آنها که در امر اجرا دخیل‌اند.

قلمداد کردن تئاتر (در اینجا) به عنوان یک اجتماع در واقع برگرفته از مفهومی است در نظریه نهادی هنر (institutional of theory of art) که خاستگاه تاریخی اش دهه شصت میلادی است. برجسته‌ترین چهره این جریان را می‌توان هوارد بکر (Howard Becker) خواند که در واقع بدین وسیله مفهومی جدید به دنیای هنر معرفی کرد. در نظریه نهادی هنر، در ابتدا نهاد یا سامانی را در نظر می‌گیرند و سپس فرآیندهای متفاوتی را که میان فعالان آن نهاد رخ می‌دهد، تحلیل می‌کنند. با اغماض از نگاه‌ها و رویکردهای متفاوت نسبت به این نظریه باید گفت یکی از مسائلی که در نظریه نهادی بسیار بدان بها داده می‌شود ارتباط دنیای هنر (ساختار هنری) با دنیای خارج از هنر (ساختار غیر هنری) است؛ به طور مختصر ارتباط دنیای هنر با پیرامون. در اینجا نهادی که رابطه هنر با آن حائز اهمیت است نهاد نظریه دانشگاهی و فلسفه به طور خاص است، یا به تعبیری دانشگاه‌های علوم انسانی در ایران. هوارد بکر دنیای هنر را چنین توصیف می‌کند: "شبکه‌ای از افراد که فعالیت‌های ایشان، که به واسطه دانش مشترکشان از ابزارهای قراردادی انجام امور

می‌شوند بر خلاف آنچه در نظریات پیشین داشتیم (مانند نظر تولستوی که اثر را واجد شوریدگی ویژه ای می‌داند)، اثر را به یک اثر هنری بدل می‌کنند. هنرمند خود نیز بر مبنای شماری از قراردادهای و فعل و انفعالات میکروسکوپی که در دنیای هنر شکل می‌گیرد به مشروعیت دست پیدا می‌کند؛ فرآیندی از روابط که به هنرمند بودن و هنرمند شدن منتهی می‌شود؛ روابطی بیرونی و نه مربوط به ذات. و اما نکته دوم در تعریف یاد شده از هوارد بکر مورد پذیرش واقع شدن است. مورد پذیرش واقع شدن یعنی اینکه خالق خود باید مورد پذیرش باشد تا بدین وسیله پذیرش اثر صورت گیرد.

دانتو تاریخ هنر را به سه فصل تقسیم می‌کند. فصل آخر که به هنر پاپ به بعد می‌پردازد، واجد خصیصه ویژه ای است. به زعم وی در این دوران، نظریه پردازان از هنرمندها عقب افتاده اند. یعنی تاریخ هنر معاصر ما با هنرمندانی شکل می‌گیرد که به نوعی خود نظریه پرداز هستند و به تعبیری فوکویی، هنر را تبدیل به سوژه بحث خود می‌کنند. و بدین ترتیب نظریه پردازانی که خارج از حوزه هنر به سر می‌برند به آثار ارائه شده توسط این هنرمندان می‌اندیشند در عین اینکه خود هنرمندان یک عده فکورند؛ عده ای که بیشتر از آنکه نیاز به مهارت های فنی و صنعتی را در خود ببینند در پی استفاده از پشتوانه فکری اند. اینجاست که اهمیت نظریه نمود می‌یابد و جایگاه ارتباط با دنیای نظریه ها.

پس از بیان این مقدمه، در اینجا به رابطه این حوزه های اندیشه و اجتماع نمایش ایران پرداخته خواهد شد و اینکه آیا اجتماع نمایش ایران توانسته است وارد حیطه سوم شود یا خیر. شاید تأکید بر این نکته حایز اهمیت باشد که این نگاه به اجتماع تئاتری در پی یافتن فلسوفی حرفه ای یا چیزی چنین نیست بلکه متفکری حساس و ریزین را می‌جوید.^۲

در اینجا تاریخ نمایش در ایران به سه بخش تقسیم شده است. بخش اول که نگاهی به ورود نمایش به ایران دارد، جایگاه شامخی نمی‌یابد و در خلال دو بخش دیگر است که رویکرد ما شکل و معنا می‌یابد. بخش دوم به تئاتر دهه های پیش از انقلاب ۵۷ نظر دارد و بخش آخر به آنها که پس از انقلاب قد کشیده اند.

بخش اول به پدید آمدن کتاب تمثیلات در ۱۲۷۸ ه.ق. تا نوشته شدن بلبل سرگشته به قلم علی نصیریان نظر دارد. تمثیلات شامل شش نمایش نامه و یک داستان است و به زبان ترکی نوشته شده است. "نخستین نمایش نامه آخوندزاده با عنوان ملاابراهیم خلیل کیمیاگر... در ۱۲۸۸ ه.ق. ... به دست میرزا جعفر قرچه داغی به فارسی ترجمه و سپس در تهران انتشار یافت."^۳ این اتفاق و "پیشتر از آن آشنایی با اصل ترکی تمثیلات، نخستین مرحله آشنایی جدی ایرانیان با نمایش نامه نویسی به شیوه اروپایی ست."^۴ نمایش نامه های تمثیلات "به صورت کمدهای انتقادی نوشته شده و در آن از اوضاع اجتماعی و سیاسی ایران زمان نویسندگانش انتقاد شده است."^۵ البته میرزا آقا تبریزی در سال ۱۲۸۷ ه.ق. (پیش از ترجمه اثر آخوندزاده) سه نمایش نامه به زبان فارسی نوشته و منتشر می‌کند. با فاصله ای چند ساله از مشروطه، می‌توان در آنها پیش‌زمینه های واضحی از دغدغه های اجتماعی مطرح شده توسط نویسندگان زمان مشروطه یافت به طوری که "از منظر آخوندزاده صحنه تئاتر می‌توانست بازتاب زندگی مردم از افشار مختلف باشد با به کارگیری زبان ساده مردم."^۶ نمی‌توان منکر اهمیت این نمایش نامه ها شد اما از منظری دیگر، اینها آثاری خام دستانه اند که نشانگر راه طولانی پیش روی تئاتر هستند. "در ارزش هنری تمثیلات او نباید راه مبالغه پیمود. اگر اروپاییان به او لقب مولیر شرق و گوگول قفقاز داده اند، بیشتر بدین جهت بود که در نوشتن این گونه آثار بر دیگر نویسندگان خاور زمین تقدم داشته است."^۸ به این دوران به علت نوباوه بودن نمایش نامه (و در کل تئاتر) در ایران، نمی‌توان چندان چشم داشت. در نمو آهسته

این نوباوه می توان میل به بازگشت به اشکال سنتی از قبیل شبیه خوانی و نقالی را یافت. اما آنچه مشهود است تلاش تئاتر برای غربی شدن است و فرار از شیوه های آیینی مرسوم.

دوره دوم با علی نصیریان ورق می خورد. "تنها در دهه چهارم بود و میان خلوت صحنه ها و خیل آثار ترجمه، که بلبل سرگشته ای به سوی آسمان پر کشید و در ترانه آندوهناک خود صفایی به صحن خانه ما داد." بلبل سرگشته ملهم از افسانه های عامیانه بود و آن را می توان در زمره متقدم ترین آثاری خواند که رنگ و بویی بومی دارند. "در واقع اهمیت کار نصیریان در استفاده از یک زبان فولکلوریک و بومی در بیان نمایشی یک مثل قدیمی ست که سینه به سینه نقل شده...^{۱۰} غول های دیگر این دوران را می توان غلامحسین ساعدی (گوهر مراد)، اکبر رادی و بهرام بیضایی خواند.

از بارقه ای چون بلبل سرگشته به بعد می توان دید که در نگارش نمایش نامه ها رویه ای ادبی در پیش گرفته می شود و نوشته وابسته به کهن داستان ها و ادبیات است. یعنی نمایش نامه به سمت برجسته ساختن خویش و سایه افکندن بر ساحت اجرا پیش می رود و یا حداقل تلاش می کند تا خود را به عنوان موجودیتی مستقل بشناساند. متن، معمولاً با ارائه جزئیات هرچه بیشتر صحنه یا کنش های فیزیکی، قیودی برای اجرا تعیین می کند. "برخلاف آنچه برخی از ما تفسیر می کنند، صحنه را بی یک متن خوب نمی توان دید، هیچ، بلکه تئاتر (فقط) با نمایش نامه است که تعریف می شود."^{۱۱} اکبر رادی به عنوان یکی از چهره های برجسته این دوران تا آنجا بر نمایش نامه تأکید دارد و اجرا را کم رنگ می بیند که می گوید: "ابزارهای علم و صنعت و این چیزها را از صحنه خارج کنیم. بس کنیم جاذبه ارواح، حرکات موزون، باله نور و این کلیشه های شیک و نوازش لطیف نور را."^{۱۲} و یا "تماشای صحنه مرا ارضا نمی کند. این است که خواندن یک نمایش نامه را به تماشای آن ترجیح می دهم. و برخلاف عرف اهل فن عقیده دارم این صحنه نیست که نمایش نامه را زنده نگه می دارد. چرا که نمایش نامه... برای جلوه نمایی نیازی به قاب کوچک صحنه ندارد... درام ناب عصاره زبان عصر است که اجرای مقید به طراحی صحنه... آن را خشکیده می کند."^{۱۳} این اظهارات در باب اهمیت نمایش نامه را می توان رویکرد غالب در این برهه دانست. شاید به همین علت است که ما در این دوران (به جز بیضایی) با دراماتورژها سروکار نداریم. یعنی جایگاه نمایش نامه نویس کاملاً مستقل از کارگردان تعریف شده است و فقط بیضایی است که علاوه بر نمایش نامه نویسی به کارگردانی آثار خویش نیز می پردازد. علاقه به تاریخ و ادبیات کهن و مقوله زبان را پر واضح می توان در آثار نمایشی بیضایی دید و همچنین علاقه به گسترش داستان های عامیانه دم دستی را در آثار ساعدی. گویی بهترین بابای دنیا درون مایه ای شبیه به حکایت کودکانه شنگول و منگول دارد و آئی یا کلاه، آئی بی کلاه کهن داستان چوپان دروغگو را به ذهن متبادر می کند. تلاش برای دادن هویتی مستقل به نمایش نامه و مطرح ساختن خویش به عنوان نمایش نامه نویس اهمیتی حیاتی می یابد. این امر (اصرار در برجسته ساختن نمایش نامه) موجب به حاشیه رفتن شقه دیگر، یعنی اجرا می گردد. در این دوره بازیگران در پی آموختن روش های استانیسلاوسکی اند و خلاقیت های اجرا به طرز ملموسی به خلاقیت های بازیگران

تقلیل می یابد.

در بخش سوم، یعنی دوره اجتماعی که پس از انقلاب شکل گرفت، با گسترش و دیگرگونی هایی چشمگیر در این اجتماع روبه روییم. یعنی (به نظر می رسد) این نوباوه صد سال پیش اکنون شاهد جنبش هایی از خلاقیت و حرکت مدام در دل خویش است که نشان از حرکت رو به رشد آن دارد. در این دوره می توان با رویکردهایی رو در روی شد که رفته رفته قیود و تعهد پیشین به متن را کم رنگ می کنند. تجربه گرایی یا بیرون کشیدن متن از لابه لای اتودها از این دست است. استفاده از تصویر در اجرای نمایشی و یا قرار گرفتن نمایش نامه های محمد یعقوبی بر روی اینترنت، فعالیت های ژورنالیستی محمد چرمشیر، حادثه دانشگاه ویرجینیا که توسط محمد رحمانیان دستمایه مانیفست جو می شود، تلاش برای ارائه نمایشی فمینیستی به دست چستا یتربی و کارهای تجربی آتیلا پسیانی، همه خیر از وقوع اتفاقاتی در حوزه های جنبی تئاتر امروز ما می دهند. رضا کوهستانی در پس گفتاری بیان می کند: "تئاتر پسادراماتیک، با ساختار باز و شکل پذیر خود تصور ما را از درام که به ساختار مهندسی گونه نمایش نامه نویسان کلاسیکی مانند شکسپیر و ایسن بر می گردد تغییر می دهد، زیرا آن مثل معروف که هر جزئی از نمایش نامه مانند آجری است که در آوردن و یا حتی تغییر آن باعث فروریختن اثر می شود دیگر معنای خود را از دست داده است. چرا که ... طراح صحنه، لباس و حرکت همان اهمیتی را در تئاتر امروز جهان دارند که نمایش نامه نویس دارد و به همین دلیل در بسیاری از مواقع هسته شکل گیری اثر... ممکن است بر اساس طراحی و یا حتی یک تصویر پیشنهادی کارگردان صورت بگیرد."^{۱۴} گویا اجتماع تئاتری امروز نه تنها نسبت به محیط خویش حساس است بلکه در پی به روز بودن نیز هست. اگر تا دیروز گمان اجتماع تئاتری بر این بود که فقط باید از خود نوشت و گفت، آن هم به شیوه ای محدود به نمایش نامه نویسی، امروزه دیگرگونی شگرفی در شقه دوم دنیای نمایش نیز می بینیم آن هم نه با موضوعاتی صرفاً بومی. در کل، به نظر می رسد دایره تئاتر ما بازتر شده است یعنی (از منظری دلوزی) این ماشین ورودی ها و خروجی های بیشتری در خود می بیند. در سطح می توان وسیع تر شدن این دایره را مشاهده کرد و حرکت آزادوارترش را.

ژاک رانسییر می گوید آزادی یعنی بالاتر رفتن تناظر میان کلمات و بدن. بدین معنی که وقتی کلماتی تازه بر بدن های پیشین قرار بگیرند، این به معنای آزادتر شدن است. زمانی که دایره محیطی کلمه هنرمند گسترش می یابد و وقتی این واژه بر آدم های جدیدی (بدن ها) اطلاق می شود ما هنری دموکرات تر داریم. پس گویا با وسعت یافتن اجتماع هنری، این عرصه به آزادی فزون تری دست یافته است. اما حقیقت آن است که این حرکت از زبان به بدن از بسیاری جوانب به شدت سست، پوک و آسیب پذیر است. در نگاه به این حرکت (که می توان آن را حرکت از ادبیات به نمایش نیز خواند) در اجتماع تئاتری ایران به ندرت می توان بلوغی در ساحت نمایش یافت که در آن متن و صحنه، با حفظ استقلال خویش، به هماهنگی رسیده باشند. می توان پرسید نوآوری ها و تفاوت ها تا چه حد وامدار نظریه است و اندیشمندانه صورت می گیرند؟ و یا اجتماع تئاتری ایران چه میزان به زیرمتن (context) جنبش های نمایشی در غرب توجه می کند؟

در نگاه به تئاتر امروز ایران نمی توان از تجربه گرایی و تلاش ها در این ساحت به آسانی گذشت. آرمان تجربه گرایی، اجراست (شفه دوم). تجربه گرایی به شیوه ای موزیانه تلاش می کند تا از قیود متن بگریزد و به اجرایی سریع و متفاوت دست یابد. اما تقایص عمده تجربه گرایی (سواى از سوءاستفاده هایی که می توان پشت نقاب این مفهوم صورت داد) در عدم نهادینه شدن غایی آن نهفته است. تجربه در حد تجربه می ماند، همین. و همچون فست فود (fast food) به خورد سایر عناصر این اجتماع می رود.

گویا صحنه تئاتر مجادله ای است صرف برای ابراز تفاوت. حرکات اتفاق افتاده بیشتر خصیصه ای ژورنالیستی دارد تا خصیصه ای نظری و آن هم تحت تأثیر فضای اجتماعی-سیاسی ایران است، پس از انقلاب و به طور خاص پس از دوم خرداد ۷۶. البته در این میان می توان به تلاش هایی نظری اشاره داشت، از جمله نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری ۱۵ و یا تئوری درام مدرن ۱۶، اما در نهایت می توان گفت فضای تجربه ورز این سال ها، دربردارنده حرکات بدیع ولی بی هدفی است که عدم نهادینه شدن تجربه ها را در پی دارد: اصرار بر به روز بودن پوک و حرکاتی از این دست، که بیشتر ژورنالیستی هستند تا برگرفته از فضای ذهنی و اندیشگی؛ تجربیاتی از جنس روزنامه و غیر مانا. پس این اتمسفر در نهایت دو خصیصه بارز دارد: یکی اینکه ناخودآگاه است (در تعامل با فضایی دیگر) و دیگر آنکه بسیار تجربه ورز است و سطحی. ما هنوز به سامان نهادینه ای در عرصه تئاتر دست نیافته ایم و به تعبیری هنوز در این اجتماع در ایران، تجربه به فرآیند (process) تبدیل نشده است. تجربه گری از جهان بیرونی به ما منتقل شده است و آن را نمی توان دستاورد پالایش یافتن در طی سالیان فعالیت خوانند. به لحاظ جغرافیایی نیز نمی توان گستردگی ویژه ای در تئاتر ایران دید. همه چیز متمرکز است در عمارتی در مرکز تهران به نام "تئاتر شهر".

این ساحت را نمی توان نزدیک به عالم نظریه، به معنایی که ذکرش رفت، دانست. نزدیکی به فضای نظریه می تواند زمانی روی دهد که تعامل و پلی میان متن و اجرا برقرار شود. در دوره سوم به نظر می رسد اجرا بر متن حاکم شده است و این استقلال متن را به خطر انداخته است؛ اتفاقی که به شکلی بر عکس در دوره دوم روی داد. در هر دو صورت ما با حرکتی نامتناسب که آسان می تواند به زوال کشیده شود، مواجهیم.

اگر بخواهیم لذت پرستانه سخن بگوییم و از تجربه مخاطب سخن به میان آوریم، به نظر می رسد که هیچ کدام از این دو دوره به جایگاه والایی دست نمی یابد. خبری از پیوند میان متن و اجرا، با حفظ استقلال هر یک، نیست. صحبت از پتانسیل های نهفته در متن برای اجازه به اجراهای خلاقانه است. نهادینه شدن ساختاری نوآوری ها و رویکردهای آگاهانه در ساحت تئاتر، امکان پذیر نیست مگر با نهادینه شدن این رویکردها در متن. نوآوری های اجرایی زمانی می توانند به بلوغ برسند که از طرفی دیگر با نوآوری های اندیشگی حمایت شوند. بدین معنی که نویسندگان باید انسان هایی آشنا به جهان خویش باشند و امروزه این امر بدون توجه به حیطه های نظری میسر نیست. مفارقت میان حیطه اجرا و حیطه زبان که یکی به بدن می پردازد و دیگری به نوشته (متن)، می تواند در نوشتار بارور شود. این نویسنده است که باید بتواند اثری روان کاوانه خلق کند یا اثری که بتواند نظریه مخاطب را جواب گو

باشد و از سویی دیگر، کارگردان نیز با آگاهی از این عرصه ها بتواند خروجی مناسبی را ارائه دهد. و هر دوی اینها نیاز به مطالعه در حیطه نظریه دارد. در گذشته ما پیش فرض این بود که ادبیات (توسط اجتماع تئاتری) باید خواننده شود ولی در عصر جدید خواندن نظریه ها نیز تبدیل به پیش فرض می شوند. البته بی جا نیست اگر گفته شود در انتظار گودو، فارغ از انبار کتاب های نظری و فلسفی نویسنده اش، اثری است کاملاً نمایشی.

پی نوشت

۱- البته در این مورد باید از مارسل دوشان نیز، که پیش تر نظریات مألوف هنر را به چالش کشیده بود، یاد کرد. «او در نیویورک در سال ۱۹۱۷ یک توالت دیواری مردانه (ساخت کارخانه Mott) را با امضای R.Mutt به یک نمایشگاه فرستاد. این نمایشگاه قرار بود که درش به روی هر شرکت کننده علاقه مندی گشوده باشد ولی کمیته نمایش نتوانست این شیء را بپذیرد. آن در فضای نمایشگاه باقی ماند ولی رویش را پوشاندند.» «هنر مدرن»، صص ۱۵۶-۱۵۷.

۲- کاری نظیر امضای محمدعلی سپانلو بر روی دیوان حافظ و توزیع آن که موجب فروش چشمگیر اثر شد، یا کتاب حافظ به روایت کیارستمی که نام این چهره شناخته شده به عنوان هنرمند را یدک می کشد.

3-Playwriting (The Structure of Action), p.3

۴- «یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)»، صص ۶۴

۵- همان، صص ۶۴-۶۵

۶- «نمایشنامه نویسان ایران (ازآخوندزاده تا بیضایی)»، صص ۱۷

۷- همان، صص ۱۶

۸- «یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)»، صص ۹۰

۹- «انسان ریخته یا نیمرخ شبرنگ در سپیده سوم»، صص ۱۹۷

۱۰- «نمایشنامه نویسان ایران (ازآخوندزاده تا بیضایی)»، صص ۱۴۱

۱۱- «انسان ریخته یا نیمرخ شبرنگ در سپیده سوم»، صص ۱۹۵

۱۲- همان، صص ۲۰۰

۱۳- همان، صص ۲۱۵-۲۱۶

۱۴- «تجربه های اخیر»، صص ۷۷

۱۵- نوشته پینتر سوندی، ترجمه حمیرا نونهالی، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴

۱۶- نوشته آلن آستن و جرج ساونا، ترجمه داود زینلو (زیر نظر فرزاد سجودی)، سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی)، چاپ اول، ۱۳۸۶.

منابع

لینتن، نوربرت، «هنر مدرن»، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۸۳
آجدانی، ماشاءالله، «یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)»، نشر اختران، چاپ سوم، بهار ۱۳۸۵

خلج، منصور، «نمایشنامه نویسان ایران (ازآخوندزاده تا بیضایی)»، نشر اختران، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۱

رادی، اکبر، «انسان ریخته یا نیمرخ شبرنگ در سپیده سوم»، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۳

کوهستانی، امیرضا، «تجربه های اخیر» (نمایشنامه)؛ بر اساس نمایشنامه ای از نادیا راس و جکوب ورن، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۷

www.theater.ir
Art Worlds-Howard S. Becker, University of California

Press, 1982.