Examining the Function of 'Play-Within-a-Play' as a Metatheatrical Device in Anthony Shaffer's "Whodunnit"

Mohammad Monem[1]

Receive Date: 29 November 2025, Accept Date: 14 May 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

Abstract

Throughout the history of theatre, two opposing extremes have repeatedly emerged. On one hand is abstract formalism, which overlooks the fact that the dramatic text constitutes the foundation of theatrical performance. On the other hand, is a text-cantered approach that seeks all meaning exclusively within the script, reducing the play to a vehicle for slogans and ideas while neglecting the aesthetic dimensions that connect it to the contemporary context of its production. Caught between these two poles, genre plays have often been marginalized by both camps. Such works are frequently dismissed as conservative: by the former for their adherence to conventional forms, and by the latter for their perceived conservatism in thought and content. Yet these judgments may be premature. A closer and more rigorous examination of genre plays reveals their potential to make significant contributions to both theatrical form and thematic substance. Rather than viewing them as merely conventional, it is necessary to investigate the distinctive aesthetic and intellectual possibilities they offer to the art of theatre. Meanwhile, Anthony Shaffer is recognized as one of the most significant playwrights and screenwriters working within the genre tradition. The case study of this research is his play *Whodunnit* and the term 'whodunit,' a modified form of the question 'Who done it?' which refers to detective novels, plays, and films in which the identity of an unknown murderer is revealed only at the final stage of the narrative. Whodunnit is among Shaffer's most complex and, at the same time, most captivating works. Nevertheless, there remains a risk that the play may be interpreted in two contrasting ways. On one hand, directors who seek to assert their own authorship may regard it as a text that restricts their creative freedom in performance. On the other hand, directors who rely exclusively on the script may criticize it for its excessive formal complexity, viewing it as a work preoccupied with technique at the expense of substantive meaning and intellectual depth. But does this play—or others classified as generic dramas—lack formal (theatrical) or thematic accomplishments? This study adopts a descriptive-analytical method and a qualitative approach to explore the theatrical merits of the

1. MA in Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: mmonem84@gmail.com

play, which belongs to the metatheatre category. It investigates both the textual and performative dimensions of the work, drawing on Lionel Abel's theoretical framework to support its analysis. The plot of *Whodunnit* is meticulously crafted to keep the audience constantly surprised. While this quality holds more literary than theatrical significance, it stems from a well-established tradition in fiction—seen in the tightly constructed, intelligent narratives of authors like Ellery Queen, Agatha Christie, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, John le Carré, and Eric Ambler, among others in the detective and spy genres. Similarly, playwrights such as Ira Levin and Agatha Christie herself, particularly in stage adaptations of her stories like *The Mousetrap* and *Ten Little Niggers*, display the same deliberate artistry. This attention to intricate plotting also appears in works by Anthony Shaffer and other dramatists, especially English-speaking writers from the 1930s to the 1960s who anticipated their plays being adapted into Hollywood films, including Sidney Kingsley and J. B. Priestley. But what makes this play by Anthony Shaffer different from other similar works, even his own works, is that it is derived from the metatheatrical tradition, which makes it have a specific theatrical form achievement. The nature of this study is structural-formal and its aim is to examine the hidden characteristics and achievements of generic works. The case study here is the play *Whodunnit* by Anthony Schaefer. In addition, examples from other generic and metatheatrical plays will be mentioned to examine the formal and thematic commonalities of this form of theatre. The research hypotheses are as follows: -Generic works are not necessarily conservative and can act as revolutionaries if the rules of the genre are applied intelligently in them. -The play-within-the-play in the play *Whodunnit* is the intelligent tool that saves this play from conservatism. -Since the play-within-the-play is one of the tools that can turn a work into a metatheatre, the present work must be viewed within the framework of a metatheatre in order to realize its revolutionary achievements and values in terms of form and thematic theatre. Since *Whodunnit* is a play that uses the 'play-within-a-play' device, it should be noted that this device has generally appeared and been used in different ways throughout the history of drama. One form of using the 'play-within-a-play' form is the play *Mousetrap* in Shakespeare's *Hamlet* and Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, in which a conscious play is performed with a specific intention: in the first to determine whether Claudius is guilty or innocent, and in the second to tell an allegorical story in order to make a correct judgment. These two examples have a subtle difference in the use of this form. In Shakespeare's play, the present tense takes up most of the play, and Hamlet's performance lasts no more than ten minutes. In Brecht's play, the present tense is limited to a few minutes at the beginning and a few minutes at the end, and the play that is performed in it takes up most of his play. Another form of using the 'play-within-a-play' form can be seen in plays such as *Mephisto Forever* by Tom Lanoye, *Noises Off* by Michael Frayne, and *The Real Inspector Hound* by Tom Stoppard. In this second form, a theatre group is performing a play for performance; in other words, it

is not intended to have a function outside the theatrical medium, as in the first type of this form. In fact, Hamlet intends to perform the play to gauge Claudius' reaction, and the performers in *The Caucasian Chalk Circle* present their play to influence the judges who have come from Tbilisi to the village; but in this second use of the 'play-within-a-play' device, the inner play is not merely a tool but an end in itself. Since, in Abel's view, not all plays he considers examples of metatheatre make use of the device of the 'play-within-a-play,' the term cannot be used to refer exclusively to this form of theatre. For this reason, he adopts the term metatheatre. In his opinion, metatheatre refers to a clear and definitive theatrical mode, rather than merely a theatrical device of expression. This study aims to demonstrate that in genre-based plays, the effective application of various techniques embeds the central idea or theme more deeply within the work. When these methods are seamlessly integrated into the overall narrative, they avoid being reduced to mere formal devices. Such plays are frequently criticized as conventional, often assumed to serve only an entertaining function. Yet, a more careful analysis—particularly one focused on their technical aspects—reveals significant formal and structural accomplishments within the theatrical medium. Therefore, it can be said that Schaefer's play, although considered a generic play, was never a conservative one, and by using 'play-within-a-play' technique and changing its rules through the creation of a third play (the inspector's play), it adds another level to the already known levels of this technique and, ironically, acts as a revolution.

Keywords: Theatre, Representation, Metatheatre, Play, Performance, Anthony Shaffer

بررسی عملکرد «نمایش در نمایش» به عنوان یکی از ابزارهای متاتئاتر در نمایشنامهٔ «قاتل کیه» اثر آنتونی شفر

محمد منعم[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحهٔ ۷۹ تا ۹۱
Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

چکیده

در طول تاریخ و هر از گاه همواره دو حد افراطی از تئاتر را شاهد بوده‌ایم. فرمالیسم انتزاعی و عدم توجه به اینکه نمایشنامه اساس و بنیان یک تئاتر به شمار می‌رود. حد دیگر، همه‌چیز را در متن جستن و تبدیل اثر نمایشی به چیزی در حد شعار و خالی از هر جنبهٔ زیباشناسانه‌ای که هم‌گام با دوران معاصری باشد که اثر در آن دوره تولید شده است. در این میان نمایشنامه‌های ژانر از سوی هر دو طیف نادیده گرفته می‌شوند. زیرا نمایشنامه‌هایی ازاین‌دست از سوی هر دو گروه به محافظه‌کاری متهم می‌شوند؛ از سوی دستهٔ نخست متهم به محافظه‌کاری در فرم و از سوی دستهٔ دیگر متهم به محافظه‌کاری در اندیشه و مضمون. اما به نظر می‌رسد باید به این نمایشنامه‌ها نگاهی دقیق‌تر و موشکفانه‌تر انداخت تا فهمید چه دستاوردهای مثبت فرمی و مضمونی می‌توانند برای تئاتر داشته باشند. در این میان آنتونی شفر به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان در حیطهٔ ژانر شناخته شده است. نمایشنامهٔ *قاتل کیه* از پیچیده‌ترین و درعین‌حال جذاب‌ترین آثار اوست. اما کماکان این خطر وجود دارد تا این اثر از یک‌سو، از نگاه کارگردانانی که می‌خواهند مؤلف باشند به عنوان نمایشنامه‌ای نگریسته شود که دست آنان را در اجرا می‌بندد، و از سوی دیگر از نگاه کارگردانانی که تنها به نمایشنامه اتکا می‌کنند به پیچیدگی زیاده از حد فرم و درنتیجه خالی از مضمون و اندیشه متهم شود. اما آیا این نمایشنامه و یا دیگر نمایشنامه‌هایی که در زمرهٔ نمایشنامه‌های ژنریک می‌گنجند هیچ دستاورد فرمی (تئاتری) یا مضمونی ندارند؟ مطالعهٔ حاضر بر آن است تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با بهره بردن از رویکرد کیفی، ضمن پرداختن به دستاوردهای تئاتری این نمایشنامه که در دستهٔ متاتئاتر می‌گنجد، ارزش‌های متنی و اجرایی این نمایشنامه را بررسی کرده و در این راستا از نظریات لیونل آبل نیز بهره می‌گیرد تا ثابت کند که این نمایشنامه با وجود آنکه در دستهٔ نمایشنامه‌های ژنریک می‌گنجد، اما هرگز محافظه‌کارانه عمل نکرده و حتی می‌توان گفت با توجه به دستاوردهای فرمی و مضمونی‌ای که دارد، از قضا نمایشنامه‌ای است که هم در فرم و هم در مضمون انقلابی عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: تئاتر، بازنمایی، متاتئاتر، نمایشنامه، اجرا، آنتونی شفر

۱. کارشناس ارشد رشتهٔ سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. Email: mmonem84@gmail.com

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

درآمد

به نظر می‌رسد نمایشنامهٔ *قاتل کیه* با نام اصلی *Whodunnit* و تغییریافتهٔ عبارت Who done it? که عنوانی برای اطلاق به آن دسته از رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و فیلم‌های پلیسی است که در آنها قاتل ناشناخته و قرار است در گره‌گشایی پایانی کشف و شناسایی شود، به دلیل انباشته بودن از رودست‌های مرتبط با پیرنگ و در عین حال برخاسته بودن از سنت متاتئاتر بسیار پیچیده می‌شود. لذا برای نظر انداختن به دستاوردهای تئاتری‌اش در قالب متاتئاتر ناگزیریم در بدو امر پیرنگ بسیار فشرده و پیچیده‌اش را که درون بیش از ۱۰۰ صفحه نمایشنامه طرح‌ریزی و پرداخت شده را بیان کرده تا ضمن دستیابی به نگاهی فاصله‌دار از اثر به نقشهٔ کلی ساختمانش، در ادامه به بیان ویژگی‌ها و دستاوردهای تئاتری‌اش بپردازیم.

مهمانانی که یکدیگر را نمی‌شناسند به خانه‌ای ییلاقی دعوت شده‌اند. میزبان اصلی که همگی را اینجا دعوت کرده همسر آقای بیزبی است که هنوز نیامده است. در بین مهمانان شخصیتی به نام کاپودیستریو سابقهٔ خلافکاری‌های هر یک از شخصیت‌های دیگر که به این بزم دعوت شده‌اند را می‌داند و در طول پردهٔ یکم، تک‌به‌تک مهمانان را در فضایی خصوصی به افشاگری تهدید می‌کند تا از آنان حق‌السکوت بگیرد. موقع سرو کردن شام کاپودیستریو مشغول دعا و نیایش می‌شود که توسط یکی از همان مهمانان به قتل می‌رسد.

پردهٔ دوم با حضور بازرس برای رسیدگی و حل پرونده شروع می‌شود. در پزشکی قانونی کاشف به عمل آمده که مقتول دارای گریم بوده و عکس جدیدی از او در راه است. در حین بازجویی مشخص می‌شود همهٔ مهمانان بازیگرند، بدل پوشیده و گریم دارند. یک به یک گریم‌ها را پاک و خود را معرفی می‌کنند؛ به جز بیزبی که صاحبخانه است. همگی هم کاپودیستریوی مقتول را با نام اصلی‌اش، گری مارشال می‌شناسند. رئیس بنگاه تئاتری که مهمانان همگی در استخدام او هستند (بوده‌اند). در طی استنطاق مهمانان مشخص می‌شود که همسر آقای بیزبی برای سرگرم کردن همسرش، سفارش یک اجرای خصوصی داده بوده، اجرایی بداهه‌پردازانه به سبک دههٔ سی که کاپودیستریوی مقتول (گری مارشال) طرح و خطوط کلی نقش و پیرنگ را برای هر یک از بازیگران جداگانه فرستاده بوده است. در این میان بیزبی که تنها شخص غیر بازیگر است تحت فشار پرسش‌های بازرس خودش را لو می‌دهد که او نیز بازیگری بازنشسته است، اما از یک بنگاه تئاتری دیگر که نه گری مارشال مقتول را می‌شناخته و نه این بازیگران حاضر را. بازرس استدلال می‌کند که سناریو طوری چیده شده که گری مارشال، کارگردان نمایش قتل خودش باشد. پس همسر آقای بیزبی که همه را اینجا دعوت کرده یکی از همین حضار است که اینجاست و گری مارشال را به قتل رسانده است. سپس بازرس شروع به پرسش دربارهٔ انگیزه‌های هر یک از افراد می‌کند تا جایی که به بازسازی صحنهٔ قتل می‌رسند. در این میان بیزبی که تنها فرد غریبه با دیگر بازیگران است مدام می‌خواهد به بازرس نکته‌ای را بگوید، اما بازرس آن را به پس از انجام بازسازی صحنهٔ قتل موکول می‌کند. در پایان بازسازی صحنهٔ قتل، بیزبی هم به قتل می‌رسد. بیزبی صدای قاتل را که تلفنی با او حرف زده بوده شناخته و قاتل هم ضمن پی بردن به این موضوع او را به قتل رسانده است. بازرس از شرم وقوع چنین اتفاقی از پرونده استعفا می‌دهد و می‌رود. پس از رفتن بازرس صدای قاتل که از ابتدای نمایشنامه تماشاگران را به چالش شناخت و کشف خودش دعوت کرده بوده خودش را لو می‌دهد و می‌گوید برای شناسایی خودش چه سرنخ‌هایی را به جا گذاشته بوده است. صحنهٔ اول از پردهٔ دوم چنین تمام می‌شود. اما در صحنهٔ دوم از همین پرده که صحنهٔ پایانی است بازرس برمی‌گردد و با استدلال‌هایی متفاوت از سرنخ‌های ذکر شده در

صحنهٔ قبل، از مسیری که خودش کشف کرده قاتل را شناسایی و دستگیر می‌کند.

این تمامی پیرنگ نمایشنامهٔ *قاتل کیه* اثر آنتونی شفر است که طوری طراحی و مهندسی شده تا هر لحظه مخاطب شگفت‌زده شود. اما این مسئله بیش از آنکه ارزشی تئاتری به شمار رود، ارزشی ادبی و برخاسته از سنت ادبیات داستانی است؛ شبیه به این طراحی‌های دقیق و هوشمندانه را در آثار داستانی الری کویین، آگاتا کریستی، ریموند چندلر، دشیل همت، جان لوکار، اریک امبلر و بسیاری دیگر از نویسندگان رمان‌های پلیسی و جاسوسی شاهدیم؛ نیز در آثار نمایشی آیرا لوین، باز هم آگاتا کریستی که اغلب اقتباس‌هایی صحنه‌ای از داستان‌های خودش همچون *تله‌موش* و *ده سرخپوست کوچولو* بوده، دیگر آثار خود آنتونی شفر، دیگر نمایشنامه‌نویسان به‌ویژه حوزهٔ آنگلوساکسون دهه‌های سی تا شصت که چشم به اقتباس سینمایی در هالیوود از نمایشنامه‌هایشان داشتند همچون سیدنی کینگزلی و جی. بی. پریستلی، شاهد طراحی‌های مهندسی‌شدهٔ دقیق و هنرمندانهٔ پیرنگ از این نوع هستیم. اما آنچه این نمایشنامهٔ *آنتونی شفر* را در میان دیگر آثار مشابه، حتی آثار خودش، متفاوت می‌کند برخاسته بودن از سنت متاتئاتری است که باعث می‌شود دستاورد فرمی تئاتری مشخصی داشته باشد. بنابراین برخلاف این فکر که وجود ژانر به عنوان بخشی از فرهنگ عامه «ایدئولوژیکی و محافظه‌کارانه است به این دلیل ضروری بوده که گروه‌های اجتماعی مسلط سلیقهٔ خود را به عنوان سلیقهٔ برتر تعریف کنند، و با این استدلال، برتری فرهنگی خود را نسبت به دیگر گروه‌ها حفظ کنند» (ویلیس، ۱۳۹۱: ۲۵۵) نشان خواهیم داد که نمایشنامهٔ *قاتل کیه* نمایشنامه‌ای سنت‌شکن است که ضمن بازی با قواعد ژانر، انقلابی عمل می‌کند.

این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد کیفی بهره می‌گیرد. ماهیت مطالعه ساختاری-فرمی بوده و هدفش بررسی ویژگی‌ها و دستاوردهای پنهان آثار ژنریک بوده و نمونهٔ موردی تحت بررسی‌اش نمایشنامهٔ *قاتل کیه* اثر آنتونی شفر بوده، در کنار آن از دیگر نمایشنامه‌های ژنریک و متاتئاتریکال نیز نمونه‌هایی ذکر خواهد شد تا اشتراکات فرمی و مضمونی این شکل از تئاتر بررسی شود.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ متاتئاتر کتاب‌های *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* چاپ سال ۱۹۶۳ و *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form* چاپ سال ۲۰۰۳ از *لیونل آبل*، *Metadrama and the Informer in Shake-speare and Jonson* چاپ سال ۲۰۱۶ و *Intelligence and Metadrama in the Early Modern Theatre* چاپ سال ۲۰۱۸ از *بیل آنگوس* و *Drama. Metadrama. and Perception* چاپ سال ۱۹۸۶ از *ریچارد هارنبی* و نیز مجموعه مقالاتی که در قالب دو کتاب با نام‌های *Theatre and Metatheatre* ویراستهٔ *الودی پیلارد* و *سیلویا میلانزی* چاپ سال ۲۰۲۱ و *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* ویراستهٔ گرهارد فیشر و برنارد گرینر چاپ سال ۲۰۰۷ از جمله کتاب‌های نظری مهم در این حیطه‌اند که هیچ‌کدام به ترجمه درنیامده‌اند. در این میان کتاب *تئاتر و متاتئاتر* ویراستهٔ الودی پیلارد و سیلویا میلانزی و کتاب‌های بیل آنگوس در این پژوهش چندان کارآمد نخواهند بود زیرا کتاب نخست تنها تمرکزش بر تئاتر یونان باستان بوده و کتاب دیگر متاتئاتر را در آثار *شکسپیر* و بن جانسن بررسی می‌کند. کتاب دیگر آنگوس که سال ۲۰۱۸ چاپ شده در مورد این است چرا صحنه‌های نمایش در اوایل دوران مدرن مملو از شخصیت‌های خبرچین و جاسوس است. آنگوس با تحلیل ماهیت هوش در آن زمان و متادرامای ایجاد شده توسط چنین شخصیت‌هایی، اهمیت

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

دسیسه و فساد را در روایت و ساختار نمایشی برجسته می‌کند. مطالعهٔ او در مورد متادراما، برخی از اساسی‌ترین پرسش‌های مطرح شده در مورد مشروعیت اقتدار، نویسندگی و تفسیر مخاطب در دورهٔ شکسپیر و معاصرانش را آشکار می‌کند. هر دو کتاب آبل نیز به تئوریزه کردن متاتئاتر با نگاه به آثار نمایشی کلاسیک مبادرت می‌ورزند. حتی کتاب‌های جدیدتر همچون کتاب *نمایش در نمایش* ویراستهٔ گرهارد فیشر و برنارد گرینر با وجود آنکه مجموعه مقالاتی است نوشتهٔ نویسندگان مختلف و به نمایشنامه‌های دوران معاصر نیز می‌پردازند، اما به نظر می‌رسد در میان نظریه‌پردازان و اساتید دانشگاهی نیز نمایشنامه‌های ژانر درخور بررسی آکادمیک نبوده و در میان نمایشنامه‌های اخیر تنها به بررسی متاتئاتر در نمایشنامه‌هایی همچون *بیوگرافی: یک بازی* اثر *ماکس فریش* یا *سیاها* و *بالکن* دو نمایشنامه از *ژان ژنه* پرداخته شده است. تنها مورد نمایشنامهٔ ژانر که در این مجموعه مقالات بررسی شده نمایشنامهٔ *بازرس هاند واقعی* اثر تام استاپارد *است*. در تئاتر ایران نیز پژوهش‌ها محدود به سه یادداشت و مقاله است. عطاالله کوپال در یادداشتی به سال ۱۳۹۶ نمایش *مفیستو برای همیشه* به کارگردانی مسعود دلخواه را از منظر متاتئاتر بررسی کرده است، نیز علیرضا فرحبخش و آمنه ابراهیم‌پور در مقالهٔ «بررسی کارکرد عناصر متاتئاتر در نمایشنامهٔ ستوران اثر پیتر شفر» در سال ۱۳۹۹ نیز پژوهشی در این زمینه انجام داده‌اند. نرگس یزدی نیز در مقالهٔ «تأثیر متاتئاتر در نمایشنامهٔ سودولوس اثر پلوتوس در جلب رضایت تماشاگر» در سال ۱۳۹۶ به پژوهشی در این باب پرداخته است. همچنین امیر کمالی، علی حاج ملاعلی، محمودرضا رحیمی و رضا مهدی‌زاده در مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ امیر کمالی «ظرفیت اجرایی متون متاتئاتری با توجه به نمایشنامه‌های تام استاپارد» در سال ۱۴۰۰ به این شاخصه در نمایشنامه‌های این نویسنده توجه داشته‌اند. همهٔ مقالات ذکر شده در پی بررسی متاتئاتر در نمایشنامه‌هایی هستند که هیچ‌یک از آن نمایشنامه‌ها آثاری ژنریک محسوب نمی‌شوند. بنابراین پژوهشی موردی که بر اساس نظریات آبل به عنوان بنیان‌گذار این نظریه انجام شده باشد، آن هم با هدف دستاوردها و ویژگی‌های تئاتری آثاری که در قالب ژانر می‌گنجند، انجام نشده است.

روش پژوهش و فرضیه‌های پژوهش

روش این مقاله توصیفی تحلیلی است. با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و سایت‌های معتبر اینترنتی انجام شده است. فرضیات پژوهش نیز به قرار حاضر است:

-آثار ژنریک لزوماً محافظه‌کار نبوده و می‌توانند اگر قواعد ژانر در آنها هوشمندانه به کار گرفته شوند، انقلابی عمل کنند.

-نمایش در نمایش در نمایشنامهٔ *قاتل کیه* همان ابزار هوشمندانه‌ای است که این نمایشنامه را از محافظه‌کاری نجات می‌دهد.

-از آنجا که نمایش در نمایش یکی از ابزارهایی است که اثر را می‌تواند به متاتئاتر بدل کند، پس اثر حاضر را باید در چهارچوب یک متاتئاتر نگریست تا متوجه دستاوردها و ارزش‌های انقلابی فرمی و مضمونی تئاتری‌اش شد.

چهارچوب نظری: متاتئاتر، نگاهی نو به فرم دراماتیک

اصطلاح متاتئاتر را نخستین بار لیونل آبل به کار برد و سعی در چهارچوب‌بندی نظری این اصطلاح داشت. متاتئاتر به جنبه‌هایی از نمایشنامه اطلاق می‌شود که سعی در جلب توجه تماشاگر به ذات مصنوع نمایش، تئاتر یا شرایط اجرایی آنها دارد. تئاتری که دربارهٔ تئاتر است، دربارهٔ خودش صحبت می‌کند، خودش را بازنمایی می‌کند. ابزارهای این کار متفاوت است. از «نمایش در نمایش» گرفته تا «شکستن دیوار چهارم» تا تئاترهایی که موضوع‌شان دربارهٔ

خود تئاتر است، همگی در این طبقه‌بندی می‌گنجند. اما برخی ابزارها به تنهایی برای تبدیل اثر نمایشی به متاتئاتر بسنده نیستند. چه بسا در نمایشنامه‌ای محض تفنن یا به عنوان یک سرگرمی لحظه‌ای و آنی دیوار چهارم شکسته شود، اما این بدین معنا نیست که نمایشنامهٔ مورد نظر یک متاتئاتر است. متاتئاتر چیزی فراتر از استفادهٔ تفننی یا سرگرمی محض از این ابزارهاست. چنان که آبل می‌گوید:

حقیقتی که این نمایشنامه‌ها در بردارند نه برخاسته از نیتی همچون متقاعد کردن ما برای پذیرش شخصیت‌ها یا رویدادهای واقعی، بلکه برخاسته از تلاش آنها برای نشان دادن واقعیت تخیل نمایشی است که توسط نمایشنامه‌نویس و نیز شخصیت‌هایش به عنوان مثال و نمونه ذکر شده است (Abel, 1963: 59).

بنابراین چیزی که در این میان ضروری و الزامی است، اعلام آگاهانهٔ این نکته است که رویدادها و شخصیت‌ها ابداع و آفریدهٔ نمایشنامه‌نویس هستند و این یعنی از بین بردن وهم صحنه‌ای.

در گام نخست همگی می‌دانیم که *قاتل کیه* نمایشنامه‌ای است که ابزار «نمایش در نمایش» را به‌کار می‌گیرد. این ابزار به‌طور کلی در طول تاریخ نمایش به شکل‌های متفاوتی ظاهر و به‌کار گرفته شده است. یک شکل از به‌کارگیری فرم «نمایش در نمایش» همچون نمایش *تله‌موش* در *هملت* اثر *شکسپیر* و *دایرهٔ گچی قفقازی* اثر برشت است که در آنها نمایشی آگاهانه با قصد و نیتی مشخص اجرا می‌شود: در اولی به قصد تشخیص گناهکار بودن یا بی‌گناه بودن کلادیوس، و در دومی برای بیان یک داستان تمثیلی به منظور قضاوت صحیح. این دو نمونه تفاوتی ظریف در به کارگیری این فرم دارند. در نمایشنامهٔ شکسپیر اکنونیت نمایشنامه بخش بیشتر را در برمی‌گیرد و نمایشی که *هملت* اجرا می‌کند چیزی بیش از ده دقیقه نمی‌پاید، اما در نمایشنامهٔ برشت اکنونیت نمایشنامه محدود به چند دقیقه در ابتدای اثر و چند دقیقه در انتهای اثر است و نمایشی که در دل آن اجرا می‌شود قسمت اعظم نمایشنامهٔ او را در برمی‌گیرد. شکل دیگر به کار گرفتن فرم «نمایش در نمایش» را می‌توان در نمایشنامه‌هایی همچون *مفیستو برای همیشه* اثر تم لانوی، یا *سر و صداهای بیرون از صحنه (Noises Off)* اثر مایکل فرین و نیز *بازرس هاند واقعی* اثر تام استاپارد مشاهده کرد. در این شکل از فرم «نمایش در نمایش» گروهی تئاتری در حال اجرای نمایشی برای اجرا هستند؛ به بیان دیگر بنا نیست همچون دستهٔ نخست به‌کار گرفتن این فرم کارکردی خارج از رسانهٔ تئاتر داشته باشد. اگر هملت قصد دارد نمایش را اجرا کند تا واکنش کلادیوس را بسنجد یا اجراگران نمایش *دایرهٔ گچی قفقازی* قصد دارند با اجرای نمایش خود نکته‌ای را بیان کنند تا در قضاوت کارشناسی که از تفلیس به روستا آمده اثربگذارد، در این شکل دوم از به‌کار گرفتن فرم «نمایش در نمایش» نمایش دوم خودش یک هدف است. یعنی هدف به اجرا بردن یک تئاتر است و نه چیزی بیش از آن: یک خودارجاعی تئاتر.

گرچه از نظر آبل چون همهٔ نمایشنامه‌های مدنظرش برای تعریفی که از متاتئاتر ارائه می‌دهند از ابزار «نمایش در نمایش» استفاده نمی‌کنند، «نمایش در نمایش» اصطلاح بسنده‌ای برای اطلاق به این شکل از تئاتر نیست و از این رو عنوان متاتئاتر را برگزیده است. زیرا به گمان او متاتئاتر اشاره به یک فرم صریح و قطعی نمایشی دارد، نه صرفاً یک ابزار بیانی نمایشی. اما در ادامه لیونل آبل در فصل دوم کتاب *متاتئاتر: نگاهی نو به فرم دراماتیک* نشان می‌دهد که هر نمایشی که این ابزار را با این منظور و هدف به کار گیرد که به ذات مصنوع تئاتر ارجاع دهد و یا به واقعیت تخیل‌محور نمایشی که به روی صحنه اجرا می‌شود اشاره داشته باشد، یک متاتئاتر است (Abel, 1963: 59-61). دلیل این امر این است که «نمایش در نمایش» در هر شکلش که ارائه شود نوعی دلالت متناقض در نظریه و عمل دارد و نیز بر فرآیند خودآگاه که سهم نمایشنامه‌نویس

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

و جنبهٔ خودارجاعی خود اجرا که سهم کارگردان است دلالت می‌کند.

البته ذکر این نکته نیز ضروری است که این دو نوع متفاوت از ابزار نمایش در نمایش تفاوت دارند با دو شکل متفاوت متادرام. *دیوید رابرتز* در مقالهٔ «نمایش در نمایش و خاتمهٔ بازنمایی» دو نوع متادرام را این گونه تعریف می‌کند که «یکی نمایش درونی، همان نمایش در نمایش است که بر خودش دلالت می‌کند و دیگری نمایش چهارچوب‌بندی شده، تئاتر جهان خودبیانگر است» (Roberts, 2007: 37). همهٔ نمایشنامه‌هایی که ابزار نمایش در نمایش را به‌کار می‌گیرند در دستهٔ نخست جای می‌گیرند و دستهٔ دوم شامل نمایشنامه‌هایی می‌شوند که اندیشه‌شان مشخصاً بیان جهان به مثابهٔ یک تئاتر است یا همان چیزی که در لاتین به آن theatrum mundi می‌گویند. دو نمونهٔ برجسته و کلاسیک این نوع نمایشنامه‌ها *زندگی یک رؤیاست* و *تئاتر بزرگ جهان* هر دو نوشتهٔ کالدرون هستند. متادرام گاه نیز به شکل تلفیقی از هر دو شکل ظاهر می‌شود، مثل صحنهٔ اجرای تئاتر در نمایشنامهٔ *ملاقات بانوی سالخورده* اثر دورنمات و نیز نمایشنامهٔ *بیوگرافی: یک بازی* اثر ماکس فریش، یا حتی برخی آثار بهرام بیضایی از جمله *مجلس ضربت‌زدن*.

در بدو امر شاید گمان شود نمایشنامهٔ *قاتل کیه* به دستهٔ نخست تعلق دارد، اما این نمایشنامه با مشارکت دادن مخاطب در نمایش خودش و مخدوش کردن جایگاه تماشاچی و صحنه به دستهٔ دوم نیز تعلق پیدا می‌کند و جهان را به مثابهٔ یک تئاتر می‌بینند. وقتی ابزار نمایش در نمایش به‌کار گرفته می‌شود سه اتفاق عمده می‌افتد: نخست اینکه دو جهان نمایشی موازی شکل می‌گیرد. در وهلهٔ دوم اشاره به ذات مصنوع تئاتر، کارکرد آیرونیک (کنایی) پیدا می‌کند. و آخر اینکه شاهد بازنمایی بازنمایی خواهیم بود.

روش‌شناسی پژوهش: توصیف اثرات فرمی-ساختاری متاتئاتر

۱. تقابل‌های دوگانه و دو جهان موازی

به محض اینکه با متاتئاتری که از ابزار نمایش در نمایش استفاده می‌کند روبه‌رو می‌شویم دو جهان موازی شکل می‌گیرد. دو جهانی که به حیات موازی خودشان ادامه می‌دهند. تمامی عناصر این نوع از نمایشنامه‌ها در دو سطح متفاوت و موازی عمل می‌کنند. از پیرنگ نمایشنامه که دو پیرنگ موازی است تا شخصیت‌ها که بازیگرانی در نقش شخصیت‌هایی دیگر هستند تا گفت‌وگوها که برخی اوقات بیان شخصیت و برخی اوقات بیان بازیگری است که آن نقش را بازی می‌کند و گاه مرز این دو ناشناخته می‌ماند. از این رو گفت‌وگوها به هنگام به کار گرفتن این فرم نمایشی می‌توانند به شدت کنایی، دوگانه و پرایهام به نظر برسند و تشخیص آنکه آیا گفت‌وگویی خاص از زبان بازیگر درمی‌آید یا نقشی که بازی‌اش می‌کند دشوار می‌شود؛ نیز مجموعه‌ای از دوگانه‌های متقابل را شاهدیم: واقعیت در برابر وهم صحنه‌ای، جایگاه بازیگر در برابر جایگاه تماشاگر و گاه مخدوش شدن مرز این دو چنانکه بیل آنگوس می‌گوید «در تعاملات ساختارهای متادرام‌گونه، همان قدر که تا حدی در هر عمل رفتن به تئاتری قابل مشاهده است، تماشاچی نیز با افتادن در فرآیند نقش بازی کردن در نمایش، تئاتریکال می‌شود» (Angus, 2019: 176)، و بازیگر در برابر نقشی که بازی می‌کند.

این دو جهان موازی و تقابل‌های دوگانه‌ای که تحت تأثیر ابزار نمایش در نمایش شکل می‌گیرند، چنان افراطی عمل می‌کنند که در هر متاتئاتر به شکلی کنایی با دو نویسنده و در حین اجرا نیز با دو کارگردان روبه‌رو هستیم، بنابراین با یک نمایش بیرونی و یک نمایش درونی روبه‌روییم. پس ضروری است که به هنگام بررسی آن دسته از نمایشنامه‌های متاتئاتریکال که ابزار نمایش در نمایش را به عنوان ابزار متاتئاتر به‌کار می‌گیرند دقت ویژه‌ای به چند مسئله داشت

که این پژوهش در ادامه آنها را بررسی خواهد کرد: نخست اینکه نمایش درونی از چه نوعی است. نمایش‌های درونی در نمایشنامه‌هایی همچون نمونهٔ مورد بررسی یا مثل *بازرس هاند واقعی*، *دایرهٔ گچی قفقازی*، نمایش تله‌موش در *هملت* یک نمایش در نمایش آگاهانه است. شخصیت‌ها به نمایشی که اجرا می‌کنند و هدفی که از اجرای نمایش دارند آگاهند. یا در نمایشنامه‌های *بیوگرافی: یک بازی*، *شش شخصیت در جستجوی نویسنده* نمایش درونی در قالب تمرین گروه نمایشی ارائه می‌شود یا مثل *مفیستو برای همیشه* و *سر و صداهای بیرون از صحنه* ترکیبی از اجرای نمایش و گاه تمرین گروه نمایشی است. اما نمایش درونی *قاتل کیه* مثل هیچ یک از این نمونه‌های مذکور نیست. در این نمایشنامه به‌رغم تمامی موارد ذکر شده و موجود از نمایشنامه‌های متاتئاتریکالی که ابزار نمایش در نمایش را به‌کار می‌گیرند، شخصیت‌های نمایش به کاری که می‌کنند کاملاً اشراف ندارند. آگاه نیستند. هرچند می‌دانند دارند نقش بازی می‌کنند، اما از این مطلب که برای که و دقیقاً چرا نقش بازی می‌کنند آگاه نیستند. در گام بعدی باید بین مخاطب نمایش بیرونی و مخاطب نمایش درونی و مشخص کردن آنها تمایز قائل شد؛ و در نهایت باید تفاوت‌های شخصیت‌های نمایش بیرونی در برابر شخصیت نمایش درونی بررسی شود.

نویسندهٔ *قاتل کیه* تا جایی که پرکینز همهٔ اختیارات را در دست دارد و هنوز چیزی خلاف نقشه‌اش پیش نرفته هم آنتونی شفر است و هم خود پرکینز که این نمایش را ترتیب داده است. حضور آگاهانهٔ شفر جایی به چشم می‌خورد که پرکینز اشتباه می‌کند: نه اشتباهی تعمدی آن‌طور که خودش در صداهایی که پخش می‌شود بیان می‌کند (در پیرنگ نمایش بیرونی که حاصل همکاری شفر و پرکینز است)، بلکه اشتباه سهوی و برگشت‌ناپذیری که باعث لو رفتنش نزد بازرس و در نهایت گیر افتادنش می‌شود (در پیرنگ نمایش درونی که فقط به دست شفر پرداخت شده و پرکینز نقشی در آن ندارد). تا قبل از آن نویسنده و کارگردان نمایش که همان نمایش بیرونی به شمار می‌رود به‌طور همزمان *شفر* و پرکینز هستند، اما بعد از آن است که دست *شفر* در این میان دیده می‌شود. اینجاست که شفر به ذات مصنوع تئاتر اشاره می‌کند و وهم صحنه‌ای را از بین می‌برد. اشارهٔ آگاهانهٔ شفر به ذات مصنوع تئاتر و خودارجاعی تئاتری برسازندهٔ کارکرد آیرونیک است.

۲. آیرونی و پیوندش با متاتئاتر

آیرونی نیروی نفی است، چیزی سلبی است که می‌خواهد با بیان اینکه یک چیز چه چیزی نیست وضوح ایجاد کند (کیرکگور، ۱۳۹۵: ۷). یعنی نوعی وجه دوگانه که در متاتئاتر مبتنی بر همین دوگانگی برساخته از به‌کارگیری ابزار نمایش در نمایش است. از این روست که متاتئاترهایی که ابزار نمایش در نمایش را به‌کار می‌گیرند آیرونیک می‌شوند. چرا که برای نشان دادن محدودیت‌های بازنمایی یا عدم امکان بازنمایی واقعیت دست به دامان خود بازنمایی می‌شوند. بدین ترتیب است که به لحاظ ساختاری:

«ابزار نمایش در نمایش ترکیب پیچیده‌ای از سطوح گوناگون واقعیت را به کار می‌گیرد؛ آن هم با در هم آمیختن واقعیت تئاتری همچون توهم و نیز در عین حال با حفظ و نگهداری حالت بازتابی همین طرح؛ چرا که درون توهم بزرگ‌تر نمایشنامه هم واقعیت تماشاچی و هم توهم هر دو به‌طور همزمان وجود دارند. این مسئله خواهان درهم شکستن تعلیق ناباوری تماشاگر و جلب توجه او به مقصود این ساختار تکرار آینه‌وار است» (Beus, 2007: 17).

در *هملت* نمایش تله‌موش که چیزی تخیلی است بهترین حامل حقیقت می‌شود چون ثابت می‌کند قاتل پدر هملت، شخص کلادیوس است. همچنین طبق نظرات فریدریش اشلگل

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

آیرونی متضمن دو چیز است: ترکیب هماهنگ امر کمیک و امر جدی و در عین حال خودارجاعی. فرانک زایفل نیز در مقاله‌اش با عنوان «شادمانی کاملاً تراژیک: نمایش در نمایش به عنوان راهبردی برای درهم‌آمیختن تراژدی و کمدی» به ضرورت ترکیب امر کمیک و امر تراژیک در آثار متاتئاتری اشاره کرده و به خصلت آیرونیک این آثار ارجاع می‌دهد.

هر دو مورد ترکیب امر جدی و تراژیک، و نیز خودارجاعی را به عنوان شاخصه‌های خصلت آیرونیک هم در نمایشنامهٔ *قاتل کیه* و هم در نمایشنامه‌های دیگری که ابزار نمایش در نمایش را به‌کار می‌گیرند قابل مشاهده است. در مورد ترکیب امر کمیک و امر جدی می‌توان به مسئلهٔ قتل و در عین حال تکرار مدام دیالوگ کاپودیستریو به هنگام آغاز نقشه‌اش برای حق‌السکوت گرفتن اشاره کرد. دیالوگی که از فرط تکرار علاوه بر ایجاد حالت کمیک به یک موتیف نیز تبدیل می‌شود. به عنوان مثال اولین موردی که می‌گوید این است: «ببینید یه آدم‌هایی هستند که هرگز چهرهٔ کسی رو فراموش نمی‌کنن ولی آدم‌های دیگه‌ای هم هستن که هیچ‌وقت جزئیات حساب مشتری‌ای رو که ازش سوءاستفاده شده از یاد نمی‌برن» (Shaf-fer, 1983: 7). کاپودیستریو به هنگام تهدید اولیه و حق‌السکوت گرفتن از افراد همواره جمله‌اش را با نقل قول بالا آغاز کرده و در ادامه وقتی می‌گوید «ولی آدم‌های دیگه‌ای هم هستن که...» آن مسئله‌ای را که بابتش می‌خواهد از شخص مقابل حق‌السکوت بگیرد بیان می‌کند. در مورد یکی دزدی است، در مورد یکی تعرض به پسری نوجوان و غیره. تکرار مداوم این دیالوگ از زبان کاپودیستریو به هنگامی که می‌خواهد حق‌السکوت بگیرد وجهی کمیک پیدا می‌کند. به محض آنکه در دفعات چهارم و پنجم دیالوگش را این چنین آغاز می‌کند خنده ایجاد می‌کند، در حالیکه به قتل رسیدن خود کاپودیستریو آن هم در حال نیایش که باز به شکلی آیرونیک یادآور نیایش کلادیوس گناهکار است، یکی از هولناک‌ترین لحظات نمایشنامه و امری کاملاً جدی به شمار می‌رود. نمونهٔ دیگر ترکیب امر جدی و امر کمیک در نمایشنامهٔ *قاتل کیه* را می‌توان در همان دیالوگ مدام تکرار شوندهٔ شخصیت پرکینز دید که به هنگام ورود هر یک از مهمانان برای سرو نوشیدنی به آنها می‌گوید. «برای قبل از شام یه کوکتل بهتون پیشنهاد بدم آقا؟ - با طعمی لطیف و ملایم اما در عین حال به طرز شگفت‌انگیزی عمق مغز رو منفجر می‌کنه. اسمش رو گذاشته‌م **زامبی نفرین‌شده**» (Shaffer, 1983: 7). جالب اینجاست که این دو دیالوگ تکرارشونده از کاپودیستریو و پرکینز همواره در جوار یکدیگر با دو یا سه دیالوگ فاصله بیان می‌شود و بیان هر یک انتظار بیان دیگری را در مخاطب ایجاد می‌کند. این خودش حالتی کمیک ایجاد می‌کند. اما ترکیب آن امر جدی که در تقابل این دیالوگ پرکینز قرار می‌گیرد همانا قاتل بودن پرکینز است. می‌بینیم که به شکلی آیرونیک هم قاتل و هم مقتول اصلی نمایشنامهٔ شفر دربردارندهٔ شکل یکسانی از ترکیب امر جدی و امر کمیک هستند.

اما شکل عمیق‌تری از ترکیب امر جدی و امر کمیک در این نمایشنامه، ترکیب نمایش بیرونی و نمایش درونی خود نمایشنامه است. امر کمیک و جدی به‌طور تعاملی در نمایش‌های بیرونی و درونی ترکیب شده است. یعنی در هر دو وجهی کمیک و هم وجهی جدی تعبیه شده که به صورت تعاملی برهم‌کنش دارند. در نمایش درونی، پرکینز با طراحی یک بازی مبتنی بر بداهه‌پردازی بازیگران یک آژانس بازیگری قرار است جنایتی را انجام دهد. بازی بداهه‌پردازانهٔ این بازیگران با سبیلی مصنوعی که گاه کج می‌شود وجه کمیک این نمایش درونی، و جنایتی که قرار است رخ دهد وجه جدی آن است. در نمایش بیرونی اما قرار است یک بعدازظهر مفرح و پر نشاط در ملکی ییلاقی برگزار شود که وجه کمیک نمایش بیرونی بوده، اما جنایتی که در

نمایش درونی طراحی شده در نمایش بیرونی رخ می‌دهد. دقیقاً پیرامون همین مسئله است که عوامل طراحی شده برای رخ دادن این جنایت دائماً در طول نمایشنامه به صورت تعاملی برهم‌کنش دارند و پیرنگ نمایش‌های بیرونی و درونی را به‌طور همزمان با هم پیش می‌برند.

در مورد خودارجاعی نیز شاهد ارجاعاتی به ژانر پلیسی هستیم که ارجاعاتی برون‌متنی به شمار می‌روند. در این راستا لحظهٔ کمیک دیگری خلق می‌شود، آن هم موقعی که بازرس به عنوان حل‌کنندهٔ پرونده، لباس مبدل می‌پوشد و به هیئت کارآگاه تخیلی مورد علاقهٔ خودش یعنی دکتر فل در رمان‌های *جان دیکسون کار* در می‌آید. *جان دیکسون کار* نویسندهٔ آمریکایی اوایل قرن بیستم بود که بیشتر عمر خود را در انگلستان گذراند و غالب آثارش بیش از آنکه همچون آثار همتایان آمریکایی‌اش همچون دشیل همت و ریموند چندلر حال و هوای آمریکایی داشته باشد، بیشتر حال و هوایی بریتانیایی همچون آثار سر آرتور کونان دویل و آگاتا کریستی دارد. همان چیزی که در نمایشنامهٔ *شفر* نیز به آن اشاره می‌شود: جنایت در خانهٔ ییلاقی. چیزی که مشخصهٔ اغلب آثار جنایی-پلیسی بریتانیایی است، برعکس مشخصه‌های این ژانر در آمریکا که اغلب در کلان‌شهرهایی همچون نیویورک یا لس‌آنجلس می‌گذرد، شکل کلاسیک این ژانر در بریتانیا این چنین است. شخصیت دکتر فل نیز یکی از مخلوقات ادبی *جان دیکسون کار* بود که در بیست و سه رمان این نویسنده به حل پرونده‌های جنایی می‌پرداخت. ارجاع شفر به این شخصیت از زبان شخصیت بازرس نوعی خودارجاعی ژنریک محسوب می‌شود.

این بدل‌پوشی خود بازرس که خودش را به شکل دکتر فل درآورده است، ضمناً در بردارندهٔ ارجاعی به نقش بازی کردن دیگر حضار ملک ییلاقی نیز دارد. اینجا وارد سطح سومی از نمایش در نمایش می‌شویم. نمایش سومی که بازرس طراحی‌اش کرده و خودش هم بازیگرش است، در دل نمایش نخست رخ می‌دهد. اینجا اثر در مسیری افتاده که از نویسنده‌اش، آنتونی شفر، مستقل عمل می‌کند و خود اثر است که عمل خودارجاعی را انجام می‌دهد. اینجا باید دوباره این نکته را یادآور شویم که ابزار نمایش در نمایش با به‌کارگرفتن ترکیب پیچیده‌ای از سطوح گوناگون واقعیت، نیز با درآمیختن واقعیت تئاتری همچون توهم و در عین حال حفظ حالت بازتابی تعلیق ناباوری تماشاگر را در هم می‌شکند و توجه او را به هدف نهایی این ساختار تکرار آینه‌وار جلب می‌کند. آنچه از آن به عنوان «ساختار تکرار آینه‌وار» یاد می‌شود در اصل واژهٔ فرانسوی «mise-en-abîm» است. یک تکنیک فراژنریک یا فرارسانه‌ای که می‌تواند در هر ژانری از ادبیات، فیلم، کتاب‌های کمیک یا دیگر رسانه‌ها رخ دهد. نوعی فرم مشابهت یا تکرار و به همین جهت نوعی خودارجاعی نهفته در خود دارد. مثلاً وجود تابلوهای نقاشی بر دیوارها در نقاشی *آرایش (The Toilet)* اثر ویلیام هوگارث، یا خود نمایش تله‌موش در نمایشنامهٔ *هملت* یا شعری که در میانهٔ داستان *سقوط خانهٔ آشر* از ادگار آلن پو نقل می‌شود، سه مثال در سه هنر یا رسانهٔ متفاوت از این تکنیک هستند. وقتی این تکنیک که همان نمایش در نمایش باشد در تئاتر به‌کار گرفته شود تبدیل به یکی از ابزارهایی می‌شود که تئاتر را به متاتئاتر بدل می‌کند. در نهایت، همچنین لحظه‌ای که بازرس قصد بازسازی صحنهٔ قتل را دارد شاهد نوعی خودارجاعی فرمی هستیم. اینجا نویسنده (نه پرکینز بلکه خود شخص شفر) به فرم نمایش ارجاع می‌دهد و دست به بازنمایی بازنمایی می‌زند.

۳. بازنمایی بازنمایی و کارکرد آیرونیک آن در متاتئاتر

بازنمایی بازنمایی، عنصر ثابت همهٔ نمایش در نمایش‌ها بوده و در نمایشنامه‌هایی که از سنت متاتئاتر برخاسته‌اند به چشم می‌خورد. در مورد بازنمایی بازنمایی رابرتز در مقاله‌اش

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند: «محدودیت‌های بازنمایی همچون رابطهٔ پنهانیِ هر صحنه با دیگر صحنه‌ها «بازنمایی‌نشده» باقی می‌ماند. «حضور» پنهان این دیگری می‌تواند خودش را فقط به شیوه‌ای سلبی [شیوهٔ آیرونی] همچون آگاهی از محدودیت‌های بازنمایی آشکار و عیان کند» (Roberts, 2007: 38). به معنای دیگر چنانکه *دریدا* در مقالهٔ «تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی» گفته تنها با بازی کردن با تمامی واژه‌هایی که به بازنمایی برگردانده می‌شوند می‌توان خود این واژه را روشن و از آن ابهام‌زدایی کرد (دریدا، ۱۳۸۰: ۵۴)؛ پس می‌توان آنچه رابرتز و یا دریدا گفته‌اند را بازنمایی بازنمایی قلمداد کرد. بازنمایی بازنمایی در اصل در بردارندهٔ سه سطح است. ارائه (Pre-sentation)، باز-ارائه (Re-Presentation) و سطح نهایی بازنمایی (Representation). به بیان دیگر برای آنکه در یک نمایشنامهٔ برخاسته از سنت متاتئاتر، بازنمایی بازنمایی رخ دهد باید شاهد به کار گرفتن هر سه سطح ذکر شده باشیم. نمایشنامهٔ *قاتل کیه* هر سه سطح را داراست و نمود آن در نمایشنامه به شرح زیر دیده می‌شود.

سطح نخست یا همان ارائه (Presentation) که در نمایشنامه لحظهٔ قتل واقعی است. وقتی که یک نفر از میان مهمانان سر کاپودیستریو را با شمشیر از تنش جدا می‌کند.

سطح دوم باز-ارائه (Re-Presentation) که در نمایشنامه توصیف صحنهٔ قتل به شمار می‌رود. وقتی که بازرس آمده و عمل بازجویی را انجام می‌دهد و از مهمانان می‌خواهد که هر یک بگوید زمان قتل کجا بوده و چه کار می‌کرده است.

و در نهایت سطح سوم یا همان بازنمایی (Representation) که در نمایشنامه بازسازی صحنهٔ قتل است. یعنی وقتی که بازرس از گروهبان همراهش می‌خواهد مثل کاپودیستریو در پایان پردهٔ نخست زانو بزند و در حالت دعا بماند تا صحنهٔ قتل را بازسازی بکند.

تحلیل داده‌ها؛ اثرات جانبی متاتئاتر بر دیگر اجزای نمایشنامه

دوگانگی‌های پیرنگ و مجموعهٔ دوگانه‌های متقابل، آیرونی و نیز سطوح سه گانهٔ بازنمایی بازنمایی، محدود به پیرنگ نمی‌شوند و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایی از این دست نیز تحت تأثیر این ویژگی‌ها قرار داشته و از این رو با شخصیت‌های معمول نمایشنامه‌هایی که پیرنگ‌شان مبتنی بر یک پیرنگ بوده متفاوت می‌شوند. شخصیت‌های چنین نمایشنامه‌هایی وقتی روی صحنه حاضر می‌شوند به طور ساده مثل شخصیت‌های نمایشنامه‌های تک‌پیرنگ همچون مکبث، ویلی لومن، لیر و شخصیت‌هایی از این دست تنها به این دلیل که توسط نمایشنامه‌نویس به حالتی نمایشی درآمده‌اند آنجا حضور ندارند، بلکه حضور آنها به شکلی عمیق‌تر از این روست که آنها خودشان آگاهی پیشینی از نمایشی بودن خودشان دارند. یعنی پیش از آنکه نمایشنامه‌نویس به آنها توجه کند آنها خود به نمایشی بودن‌شان واقف هستند. در این مورد آبل معتقد است آنچه آنها را نمایشی می‌کند اسطوره، افسانه، ادبیات پیشین و خود آنها هستند. مثال‌های شخصیت‌های این‌چنینی زیاد هستند، از شش شخصیتی که در جستجوی نویسنده توسط پیراندللو خلق شده‌اند، تا هملت و فالستاف و تارتوف و مفیستوفلس که ذاتاً بازیگر است. پیراندللو در نمایشنامهٔ *شش شخصیت در جستجوی نویسنده* از زبان شخصیت پدر این نکته را بیان می‌کند که چنین شخصیت‌های نمایشی که به نمایشی بودن خودشان آگاه هستند در آثاری که ابتدا در آن آثار ظاهر شده‌اند مشمولیت پیدا نمی‌کنند و بدین منظور باید در آثار دیگر و توسط نویسندگان دیگر نیز ظاهر شوند. باز بی‌دلیل نیست که شاهد انواع اقتباس‌های گوناگون با رویکردهای مختلف از شخصیت‌هایی همچون هملت و مفیستوفلس هستیم. آبل در این راستا می‌گوید اگر به نظر می‌رسد این

شخصیت‌ها:

از نمایشنامه و موقعیت‌هایی که در بدو امر درش قرار گرفته‌اند بیرون می‌زنند، صرفاً نه از این روست که فرم نمایشی درست و بسنده‌ای برایشان پیدا نشده، بلکه چه بسا به‌طور مهم‌تر به این دلیل است که این شخصیت‌ها خودشان درام‌پرداز و درام‌نویس هستند و این توانایی را دارند که در جوار موقعیت‌هایی که اصالتاً در آنجا ظاهر شده‌اند، دیگر موقعیت‌ها را نیز نمایشی (دراماتیک) کنند (Abel, 1963: 62).

اما در نمایشنامهٔ *قاتل کیه* که مشخصاً شخصیت‌ها بازیگرانی هستند که در پردهٔ دوم به ویژه به بازیگر بودنشان آگاه هستند، مسئله کمی متفاوت است. با ذکر این نکته که یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین تفاوت‌های شخصیت نمایشی با شخصیت در دنیای واقعی این است که شخصیت نمایشی همواره به موقعیتش و کنشی که انجام می‌دهد آگاهی دارد، در این نمایشنامه اما شخصیت‌ها در حد مهره‌های شطرنجی که پرکینز طراحی کرده تنزل پیدا کرده‌اند و اساساً آن آگاهی از موقعیت و کنش‌هایی را که شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های مشابه دارند، هرگز ندارند. به هر یک از این شخصیت‌ها در قبال مبلغی پول، دستورالعمل‌هایی کلی داده شده است تا بر اساس آن دستورالعمل‌های کلی دست به بداهه‌پردازی بازیگرانه بزنند. شخصیت‌ها تنها به این مسئله آگاهی دارند که آمده‌اند در این ملک ییلاقی تا نقشی بازی کنند. هرگز به این مسئله آگاهی ندارند که مهره‌هایی در یک جنایت واقعی هستند. شاید این شخصیت‌ها برآورد خوبی از هنر بازیگری‌شان نداشته باشند و مثل خیلی از بازیگرهایی که به مرور زمان از گود بیرون می‌افتند باشند، اما شکی نیست که به هنر بازیگری و بازیگر بودن خودشان وقوف دارند و بدین مسئله که می‌توانند آدم‌هایی تماشایی باشند آگاهند. از میان همهٔ آنها پرکینز بیشتر بدین امر آگاه است، زیرا نه تنها خودش نقش بازی می‌کند، بلکه دیگران را نیز وادار به نقش بازی کردن کرده است، مشابه کنشی که *هملت* در نمایش تله‌موش به کار می‌گیرد.

همان‌طور که گفتیم دو جهان موازی در متاتئاتر شکل می‌گیرد، شخصیت‌ها نیز به تبعیت از این مسئله همگی دارای همزادی می‌شوند. همین مسئله اهمیت بسیاری در مخدوش کردن مفهوم بازنمایی واقعی و از بین بردن وهم صحنه‌ای دارد و نیز ایجاد آیرونی دارد. وقتی کاپودیستریو با حرف‌هایش سعی در تحت فشار گذاشتن دیگر شخصیت‌ها دارد، آیا صرفاً دارد نقشش را بازی می‌کند، یا گری مارشالی است که می‌خواهد در حین نقش بازی کردن بازیگران تحت استخدامش را تحت فشار بگذارد؟ این مسئله را دیگر شخصیت‌ها در برابر بازرس بیان می‌کنند و می‌گویند چون آزاد بوده‌اند در بداهه‌پردازی از شخصیت خودشان نیز چیزی به نقشی که بازی می‌کنند اضافه کنند، برخی چیزهایی که گری مارشال در نقش کاپودیستریو به آنها می‌گفته خیلی آنها را آزار می‌داده است. این موضوع تا آنجا پیش می‌رود که به نظر می‌رسد فراتر از انگیزه‌های پیشین، در حین اجرای نمایش سفارشی نیز انگیزه‌های جدیدی برای قتل کاپودیستریو (گری مارشال) در دیگر شخصیت‌ها شکل گرفته باشد. این دو گانه بودن شخصیت‌ها و از آن مهم‌تر تأکید بر توهم بازنمایی را *شفر* آگاهانه در توضیح صحنهٔ موقعی که سبیل دریادار می‌افتد بیان می‌کند. در توضیح صحنه آمده که افتادن سبیل دریادار باید به گونه‌ای باشد که تماشاچی گمان کند اتفاقی تصادفی در اجرا رخ داده است، اما *شفر* در عین حال اجازه نمی‌دهد این توهم بیش از یک دقیقه بپاید و کمتر از یک دقیقه همهٔ شخصیت‌ها دارند گریم‌هایشان را پاک و به بازیگر بودن خودشان اعتراف می‌کنند. بدین طریق است که *شفر* در این نمایشنامه خط بطلانی بر وهم صحنه‌ای می‌کشد و در لحظات متفاوت نمایشنامه‌اش آیرونی ایجاد می‌کند.

جز شخصیت و پیرنگ و دیگر عناصر، به

Doi: 10.22034/theater.2026.561912.1152

شکلی عمیق‌تر به نظر می‌رسد حتی واقعیت نیز در نمایشنامه‌های متاتئاتری مبتنی بر نمایش در نمایش خصلت دوگانه به خودش می‌گیرد. البته این مسئله کماکان ریشه در پیرنگ دوگانه دارد. در این نمایشنامه‌ها با واقعیات درونی و واقعیات بیرونی روبروییم و در نتیجهٔ این مسئله با دو مفهوم از تئاتر روبروییم: تئاتر همچون توهم در برابر تئاتر همچون رویدادی واقعی. و در این نمایشنامه‌ها مرز این واقعیات و این دو مفهوم از تئاتر مخدوش می‌شود. یکی دیگر از ابزارهایی که به ترکیب این دو واقعیت و مخدوش کردن این دو مفهوم کمک می‌کند، مشارکت دادن تماشاگر در اجراست. کاری که در این نمایشنامه نیز شاهدش هستیم. در همان ابتدای نمایشنامه وقتی صدای تغییریافتهٔ پرکینز (بخوانید *شفر*) مخاطب را به حل کردن این معما دعوت می‌کند و او را در اجرا مشارکت می‌دهد، متوجه می‌شویم که قرار است با نوعی متاتئاتر طرف باشیم. زیرا در همین مشارکت دادن تماشاچی در حل کردن معما و بالطبع در اجرا نوعی دوگانه‌سازی وجود دارد. یعنی به تئاتر خصلتی بازی‌گونه می‌بخشد. دیگر شاهد یک تئاتر بازنمایانه نیستیم، بلکه با تئاتری مواجهیم که یک تئاتر/بازی است. بی‌دلیل نیست که *ماکس فریش* هم به عنوان نمایشنامهٔ متاتئاتری‌اش *بیوگرافی* یک بازی را افزوده است و نمایشنامه‌اش را یک بازی تلقی کرده است. بازی‌ای که در نمایشنامهٔ *فریش* یک بازی پوچ بر سر احیای زمان از دست رفته است و برنده‌ای ندارد، و در نمایشنامهٔ *قاتل کیه* بازی‌ای بین قاتل (نویسنده)، بازرس، و تماشاچی است. بازی‌ای که برندهٔ قطعی‌اش هم معلوم نیست چه کسی است، بازرسی که قاتل را شناسایی می‌کند، نویسنده‌ای که قسر در می‌رود یا تماشاچی باهوشی که می‌تواند در میانه‌های نمایش قاتل را به درستی حدس بزند.

نتیجه‌گیری

در نمایشنامه‌های ژانر به کارگیری ماهرانهٔ تکنیک‌های مختلف اندیشه یا مضمون را به لایه‌های زیرین نمایشنامه برده و با در هم تنیدن ماهرانهٔ این تکنیک‌ها با پیرنگ کلی نمایش مانع از به رخ کشیده شدن تکنیک‌های فرمی نیز می‌شوند. از این رو اغلب اوقات به محافظه‌کاری متهم شده و تنها هدف‌شان سرگرم کردن مخاطب تلقی می‌شود. اما نگاهی دقیق‌تر به آنها و بررسی تکنیک‌های به کار رفته در آنها باعث می‌شود متوجه دستاوردهای فرمی ساختاری‌شان در خود مدیوم تئاتر بشویم. در نمونهٔ مورد مطالعهٔ این پژوهش، نمایشنامهٔ *قاتل کیه* اثر *آنتونی شفر* با به کارگرفتن ابزار نمایش در نمایش و چنانکه آبل می‌گوید با تبدیل شدن از طریق این ابزار به یک متاتئاتر، سه کارکرد عمدهٔ مدنظر زایفل را نیز دارد: ۱. کارکرد کاتالیزوری که نمایش درونی، نمایش بیرونی را پیش می‌برد همان‌طور که نشان دادیم چطور نمایش‌های بیرونی و درونی در این نمایشنامه با تعامل با یکدیگر برهم‌کنش دارند. ۲. کارکرد حل و فصل کشمکش‌های نمایشنامهٔ بیرونی یا به طور ساده به نتیجه‌رساندن پیرنگ آن که نشان دادیم چطور نمایش سومی که بازرس ترتیب می‌دهد چنین کارکردی دارد. ۳. نمایشنامه با دخالت دادن یا مشارکت دادن تماشاچی در نمایش اصلی، فضایی ویژه ایجاد می‌کند که همانا بیان جهان به مثابهٔ یک تئاتر است (Zipfel, 2007: 204).

از این رو می‌توان چنین گفت که نمایشنامهٔ *شفر* گرچه نمایشنامه‌ای ژنریک به شمار می‌رود، اما هرگز نمایشنامه‌ای محافظه‌کارانه نبوده و با به کارگیری نمایش در نمایش و تغییر قواعد آن از طریق ایجاد نمایش سوم (نمایش بازرس) سطحی دیگر به سطوح از پیش شناخته شدهٔ این تکنیک اضافه کرده و از قضا انقلابی عمل می‌کند.

فهرست منابع

- پیراندللو، لوئیجی (۱۳۹۷)، *شش شخصیت در جستجوی نویسنده*، ترجمهٔ رضا قیصریه، تهران: نیلا.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۰)، *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی، آنتونن آرتو خاندان چن‌چی*، ترجمهٔ بهزاد قادری، تهران: سپیده‌سحر.
- کیرکگورد، سورن (۱۳۹۵)، *مفهوم آیرونی، با ارجاع مدام به سقراط*، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران: مرکز.
- ویلیس، اندی (۱۳۹۱)، *مطالعات فرهنگی و فیلم عامه‌پسند، جوآن هالووز و مارک یانکوویچ نظریهٔ فیلم عامه‌پسند*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: ثالث.

- Abel, Lionel. (1963) *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York.
- Abel, Lionel. (2003*) Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier Pub., New York.
- Angus, Bill. (2017) *Metadrama and the Informer in Shalespeare and Johnson*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Angus, Bill. (2019*) Intelligence and Metadrama in the Early Modern Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Beus, Yifen. (2007) "Self-Reflexivity in the Play within the Play and its Cross-Genre Manifestation", in *The Play Within the Play, The Performance of Meta-Theatre and self-Reflection* by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, Amsterdam-New York.
- Fischer, Gerhard and Bernhard Greiner. (2007) *The Play within the Play_ The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Editions Rodopi, Amesterdam / New York.
- Hornby, Richard. (1986) *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Paillard, Elodie and Silvia Milanezi. (2021), *Theatre and Metatheatre*, Walter De Gruyter GmbH Pub, Berlin / Boston.
- Roberts, David. (2007) "The Play Within the Play and the Closure of Representation", in *The Play Within the Play, The Performance of Meta-Theatre and self-Reflection* by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, Amsterdam-New York.
- Shaffer, Anthony. (1983), *Whodunnit*, Samuel French Inc., New York.
- Zipfel, Frank. (2007), "Very Tragical Mirth': The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy", in *The Play Within the Play The Performance of Meta-Theatre and self-Reflection* by Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, Amsterdam-New York.