تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۳/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۰۸/۲۵

نیوشا ستاری[۱]، کامران سپهران[۲]

ظهور تراژدی نو در تئاتر بریتانیا با تأکید بر نمایشنامهٔ «جنون ۴/۴۸» اثر سارا کین

چکیده

دههٔ ۹۰ برای تئاتر بریتانیا، دهه‌ای پر از جنجال و تغییر بود که می‌توان آن را واکنشی به دوران پر از سرکوب تاچر دانست. نویسندگان این دوره که الکس سییرز آثارشان را تئاتر in-yer-face نامید، با زبانی تند و تصاویری عریان و خشن تمام مرزهای زندگی انسان مدرن را مورد حمله قرار دادند. هدف این مقاله طرح رابطه‌ای تراژیک میان تماشاگر و اجراگر در این صحنهٔ پر از تنش است و برای این منظور نمایشنامهٔ جنون ۴/۴۸ اثر سارا کین برای بررسی موردی انتخاب شده است. برای این منظور نویسنده با حمله به مرزها، عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه را فرو می‌پاشد که نتیجهٔ آن فرمی از تراژدی نو در تقابل دو حس ترس و نیاز است. به‌این ترتیب صحنه با بازنمایی تروماتیکی سرکوب‌های فردی و تاریخی، ارتباط سه‌گانه‌ای می‌شود میان قربانی، متجاوز و ناظر. با برقراری این ارتباط هم تماشاگر و هم اجراگر، طی چند مرحله با تروما‌ی خود روبه‌رو و با آن یکی می‌شوند، و با پذیرش و اعتراف به آن به سوگواری غم خود می‌نشینند. این سوگواری مشابه تجربه‌ای آیینی آن‌ها را به آستانه می‌رساند که نتیجهٔ آن خودآگاهی و رهایی تاریخ است.

کلیدواژه‌ها: تئاتر بریتانیا، تراژدی، بازنمایی تروماتیکی، سارا کین، جنون ۴/۴۸

[۱] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: niyousha.s@gmail.com

[۲] دانشیار گروه نمایش دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: kamran@sepehran.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

دههٔ ۱۹۹۰ در تاریخ تئاتر بریتانیا شاهد نمایشنامه‌ها و اجراهایی از جوانان پرشور و تازه‌کاری بود که مشخصا از روشی تخاصمی و جنجالی برای کشف و درک زندگی استفاده می‌کردند. آثار آن‌ها را می‌توان ادامهٔ نسل جوانان خشمگین بعد از جان آزبرن و نمایشنامهٔ او، با خشم به گذشته بنگر، در سال ۱۹۵۶ دانست. الکس سییرز[۱] به آثار این گروه عنوان «In-Yer-face Theatre» را داد که بیانگر زبان تند و تصاویر به‌شدت خشن و عریان آن‌ها بود. سارا کین[۲]، یکی از چهره‌های مهم این گروه، در تمام آثارش در تلاش برای ترسیم حیات ازدست‌رفته و ویران تاریخ، در چارچوب فرمی ناشناخته و نو و تجلی کامل یک فضای تروماتیک از انسان ترومازده بود. الکس سییرز در دو کتاب خود با عنوان‌های In-Yer-face Theatre و بازنویسی ملت: تئاتر امروز بریتانیا[۳] به شرح کامل و جامعی از تاریخ تئاتر بریتانیا در نیمهٔ دوم قرن بیستم و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم آن بر تئاتر امروز بریتانیا می‌پردازد.

شرحی کلی از تاریخ تئاتر بریتانیا در اواخر قرن بیستم، آن را در ارتباط مستقیم با تئاتر پست‌دراماتیک قرار می‌دهد. در سال ۱۹۹۹، هانس تیس لمن، با انتشار کتابی با عنوان تئاتر پست‌دراماتیک[۴]، به جمع‌آوری و تشریح گروهی از اجراها و آثار آوانگارد بعد از ۱۹۶۰ پرداخت که بازتعریف جدیدی از تئاتر نو به‌حساب می‌آید. تئاتر موردنظر او را می‌توان وام‌گرفته از تئاتر خشونت آنتونن آرتو دانست که با ارجاع تئاتر به ریشه‌ها و آیین‌های پیش از تاریخ تئاتر، به‌وضوح ارتباط تئاتر دنیای معاصر را با ناخودآگاه فرویدی نشان داد. ارجاع به ناخودآگاه و نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های آن، تئاتر را مستقیما در ارتباط با تروماها و سرکوب آن‌ها در ناخودآگاه چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی قرار می‌دهد. بازتعریف تروماها توسط انجمن روان‌پزشکان آمریکایی در سال ۱۹۸۰، بررسی و تحلیل این مفهوم را وارد فاز جدیدی کرد. دو تن از مهم‌ترین سخن‌گویان این گروه جودیث هرمن[۵] و کتی کروث[۶] با تعریف اصطلاح «بازنمایی تروماتیکی»[۷]، فضای پست‌تروماتیک و روایت‌ناپذیر پس از جنگ را تصاویری دسترس‌ناپذیر از گذشته دانستند که ورود به آن ورود به ناممکن‌هاست. این مقاله در تلاش است تا با قرارگرفتن در همین مرز ناممکن‌ها، آستانه‌ای از تقابل میان قربانی، متجاوز و مشاهده‌گر را به وجود بیاورد که درنتیجهٔ ارتباط میان فرد و اجتماع اتفاق می‌افتد. تئاتر پست‌دراماتیک و به‌طور مشخص تئاتر دههٔ ۹۰ بریتانیا، با قرارگرفتن در این آستانه این ارتباط سه‌گانه را در تقابل میان تماشاگر و اجراگر بازسازی می‌کند، که طی آن هم تماشاگر و هم اجراگر با ترومای خود یکی می‌شوند و آن را می‌پذیرند. فعل پذیرش به آن‌ها امکان سوگواری می‌دهد که به بیان فروید مهم‌ترین مرحله برای عبور از جنون و رسیدن به رهایی است.

برای این منظور ابتدا به شرح خلاصه‌ای از تاریخ تئاتر بریتانیا پس از جنگ و ورود آن به دههٔ جنجالی ۱۹۹۰ می‌پردازیم. این مقدمه راه را برای ورود به شرح تراژدی نو، که لمن و فیشرلیخت تحت عناوین «تراژدی تجاوز»[۸] و «تراژدی هم‌سرایی»[۹] طرح کرده‌اند، باز می‌کند. با بررسی این دو تراژدی، این مقاله تراژدی نو را عملا در تقابل میان دو حس نیاز و ترس می‌یابد، که تماشاگر و اجراگر را به آستانهٔ آن‌ها می‌کشاند. این آستانه لحظه‌ای‌ست آیینی برای سوگواری و تشییع مردگانی که تاکنون جرئت و فرصت ثبت‌شدن در حافظهٔ تاریخ را نداشته‌اند.

تحول تئاتر بریتانیا در قرن بیستم

پایان جنگ جهانی دوم به معنای تمام‌شدن آن برای جهانیان نبود. بلندای جنگ سرد میان ابرقدرت‌های جهان، ترسی عظیم در آسمان دنیا به پا کرده بود. از نتایج آن تولید موشک‌های هسته‌ای، جنگ ویتنام و

Archive of SID

www.SID.ir

جنگ میان کرهٔ شمالی و جنوبی بود. این اتفاقات نتایجی را نیز در میان مردم در پی داشت و از آن جمله می‌توان به جنبش‌های کارگری، همجنس‌گرایی، زنان و سیاهان اشاره کرد. علاوه بر آشوب‌های سیاسی، تغییرات فرهنگی قابل توجهی نیز در نیمهٔ قرن به چشم می‌خورد که نشانه‌های آن را به‌طور مشخص می‌توان در آمریکا و اروپای غربی در فاصله ۱۹۴۵ تا ۱۹۷۵ دید. پیدایش موسیقی راک اند رول و همچنین جنبش‌های رادیکال جنسیتی میان اجراگران و تغییر در جهان‌بینی آن‌ها نسبت به خدا، از نمونهٔ این تغییرات بود. این مباحث نوعی بازبینی در سنت اخلاقیات و نهاد خانواده و جامعه را به دنبال داشت. بر همین اساس سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۷۵، به‌وضوح دوران پرآشوب تئاتر به حساب می‌آید. انفجاری از تجربه با گرایشی آوانگارد یکی پس از دیگری متولد می‌شد، و این به معنای زیرسؤال‌رفتن سنت‌های تئاتری و بازسازی جدید آن‌ها بود، که به‌نوعی مخاطب را به سمت درک تازه و دیگری از تئاتر و درام هدایت می‌کرد. تئاتر بریتانیا هم از تمام پستی و بلندی‌های این دوران مستثنا نبود. «شواهد تاریخی نشان می‌دهد که شروع این داستان به اجرای با خشم به گذشته بنگر نوشتهٔ جان آزبرن برمی‌گردد، که در تاریخ ۸ می ۱۹۵۶ در رؤیال کورت آغاز به نمایش کرد» (Sierz, 2011: 16).

در دههٔ ۱۹۵۰ گروهی از نویسندگان ضد نظام حاکم ظهور کردند که درگیر موضوعاتی چون سلطنت ازهم‌پاشیدهٔ بریتانیایی، فاصلهٔ طبقاتی و سرخوردگی‌های سیاسی بودند. نمایندهٔ اصلی این گروه جان آزبرن و نمایشنامهٔ او، با خشم به گذشته بنگر، بود که از ویژگی‌های مهم آن می‌توان به استفاده از زبان روزمره و توانایی آن در به‌کاربردن کلام رک و بی‌پرده اشاره کرد. به بیان الکس سییرز یکی از عملکردهای تاریخ، آفرینش داستان‌ها به دلیل قدرت اسطوره‌ای آن‌هاست؛ و این دقیقا چیزی است که با می ۵۶ و جوانان خشمگین اتفاق افتاد. «این لحظهٔ اسطوره‌ای که یک نمایش نو طرز فکر فرهنگ بریتانیایی را تغییر داد، دقیقا به‌عنوان لحظه‌ای انقلابی، منادی عصری جدید و نشانه‌ای از ضرورت نیاز به تغییر بود» (ibid: 17). آزبرن و نویسندگان پس از او در این دوره، چون انقلابی در تئاتر بریتانیا، موضوعات مهم سیاسی و اجتماعی و اخلاقی را وارد تئاتر کردند. این موضوعات، در تضاد با فرهنگ حاکم بر ارزش‌های طبقهٔ متوسط آن دوران، اغلب به بررسی مشکلاتی چون فقر و خشونت می‌پرداختند؛ و به‌وضوح تئاتر تاچر درمقابل این وضعیت قرار داشت.

جنبش‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم بریتانیا را می‌توان این‌طور طبقه‌بندی کرد که:

> *«موج‌های اولیه در اواخر دههٔ ۵۰ و اوایل دههٔ ۶۰ عمدتا درگیر توانمندسازی طبقهٔ کارگر بودند. نسل بعدی آن‌ها با طغیان جوانان اواخر دههٔ ۶۰ ادامه یافت که درگیر پرسش به‌مراتب شدیدتری از امر سیاسی بودند: انقلاب یا اصلاح؟ پردهٔ سوم تئاترهای پساجنگی، مربوط به دههٔ ۸۰ است که در آن حد تغییر یک مرتبه دیگر فراتر رفته است و زنان و سیاهان و همجنس‌گرایان با سؤال تفاوت و هویت روبه‌رو شدند. نسل بعدی آن‌ها در دههٔ ۹۰ طغیانی در تمام مرزها، حتی رابطه میان مخاطب و اجراگران ایجاد کردند» (Sierz, 2011: 19).*

یکی از دستاوردهای مهم دولت ویلسن به نمایندگی از حزب کارگر در دههٔ ۶۰، پایان‌دادن به سانسورهای دولتی در سال ۱۹۶۸ بود که پیام یک آزادی بزرگ برای بازپس‌گرفتن قدرت و اعتبار در تئاتر را داشت؛ و این موضوع منجر به رشد تئاتر سیاسی فراتر از سوسیالیسم، اتحادیه‌ها و طبقهٔ کارگر و گسترش آن به موضوعات نژاد، اخلاق و جنسیت شد. گروه‌های تئاتری کوچک، مراکز هنری و جنبش‌های آلترناتیو، اصطلاح «در حاشیه»[۱۰] را اتخاذ کردند که به‌وضوح جنبه‌های سیاسی آن‌ها را نمایان می‌کرد. با این گستردگی، تئاتر سیاسی تبدیل به جنبشی «بینافرهنگی» شد که با نام «تئاتر آلترناتیو» شناسایی می‌شد. این تعریف، تصویری از بازسازی مجدد چشم‌انداز فرهنگی بود و منجر به آزمایش و تجربهٔ تکنیک‌های نو برای فرم و اجرا در اجتماعات مختلف شد.

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از افراد تأثیرگذار این دوره «ادوارد باند» بود که هدفش به‌تصویرکشیدن خشونت‌های دوره‌ای رایج در اجتماع و ارائهٔ راه‌حل برای آن‌ها بود. به اعتقاد او «خشونت در ذات نوع بشر است، و از این خشونت به‌عنوان ابزاری سیاسی استفاده می‌کند» (Buchler, 2008: 10). چیزی که مخاطبان را در مواجههٔ اولیه با نمایشنامهٔ نجات‌یافته[11] آزرده بود، «تنها خشونت آن نبود، بلکه سنگدلی و بی‌تفاوتی شخصیت‌های آن به پلیدی خودشان بود. درواقع آن‌ها از طبقهٔ پایین و بیگانه بودند اما اهمیتی به این موضوع نمی‌دادند» (Sierz, 2003: 19). کنت تاینن[12] در نقد نمایشنامه نوشت: « تصویر خشونت ما را از همدستی در یک جرم آگاه می‌کند، از آنچه درون ما به این تصاویر پاسخ می‌دهد، و ما را ملزم به پذیرش این اصل می‌کند که خشونت در خمیرهٔ ماست.» (ibid) سال‌ها بعد در سال ۱۹۷۹ باند این تاکتیک تولید شوک را agro- effect نامید. او درمورد دلیل قراردادن مخاطب در چنین موقعیت‌های دور از طاقتی می‌گوید: «شما حس می‌کنید که چیزی خیلی مهم را باید به زبان بیاورید. ولی چرا با ابزار شوک؟ شوک، یا با نومیدی زاده از خود موقعیت توجیه می‌شود و یا به‌عنوان راهی برای مجبورکردن مخاطب برای جست‌وجوی دلیل در ادامهٔ نمایش است»(ibid).

ورود به دوران تاچر داستان دیگری برای تئاتر بریتانیا بود. دولت تاچر تئاتر را صرفا به‌عنوان یک صنعت سرگرمی می‌پذیرفت که نباید در آن خبری از دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی باشد. درواقع «تئاتر تاچریسم معتقد به تئاتر انگل‌وار و تهی "طبقهٔ نو" و "مد روز" بود، که در تقابل با ایده‌های رادیکال و خلاق آلترناتیو و پیشروی دههٔ ۱۹۶۰ قرار داشت. چرا که درنظر آن‌ها این تئاتر به‌عنوان تئاتر ضداخلاق و فرهنگ به‌حساب می‌آمد» (Peacoak, 1999: 216). برای اهالی تئاتر، دههٔ ۱۹۸۰ در یک عبارت تعریف می‌شد: «همه‌چیز ارزش‌گذاری می‌شود و هیچ‌چیز ارزش ندارد» (ibid: 33). محدودیت‌های به‌وجودآمده در دولت تاچر و بحران اقتصادی که گریبان‌گیر هنرمندان شده بود، منجر به رکود تئاتر جدید و پیشرو شد. تولیدات این نمایش‌ها محدود و تعداد اجرای آن‌ها در سال به شدت کاهش یافت.

بنابراین به‌نظر منطقی می‌رسد که شعار جزمی تاچر، «هیچ آلترناتیوی وجود ندارد»، به چالش اصلی تئاتر ۱۹۹۰ تبدیل، و منجر به ظهور صورتی بی‌ثبات، نهیلیستی و خشن شود. در اواسط دههٔ ۱۹۹۰ جنبشی در تئاتر بریتانیا به راه افتاد که پیکرهٔ آن را به لرزه درآورد و مسیر آن را تغییر داد. این گروه نویسندگان جوان و ناشناس روش جدیدی در نوشتن به‌وجود آوردند، که مخاطبانشان را با کاراکترهای بی‌اخلاق و احساسی از خشونت و زبان خام شوکه کردند. الکس سییرز برای این نمایندگان درام نو، یک سبک مشترک درنظر گرفت و اصطلاح «in-yer-face theatre» را برای آن‌ها به کار برد. این اصطلاح به‌خوبی نمایانگر «نوعی بی-واسطگی و حسی از تقابل بود که مرزها را درنوردیده و نمودی از تردید و خطر داشت» (Kritzer, 2008: 28). اکثر این نمایشنامه‌ها لحن ستیزه‌جویانهٔ نسل جوانی بود که سبکی را برای تقابل با خشونت و دشواری‌های فرهنگی شکل‌گرفته توسط مارگارت تاچر اتخاذ کرده بودند. الکس سییرز در تعریف این تئاتر می‌گوید: «بهترین تعریف برای این گروه، هر تئاتری است که مخاطب را از پس گردنش می‌گیرد و با تکان‌های شدید او را ملزم به درک پیام اثر می‌کند. این تئاتر، تئاتر شور و احساس است. او هم بازیگر و هم مخاطب را از پاسخ‌های قراردادی سنت جدا می‌کند تا مخاطب را عصبی و هوشیار کند» (Sierz, 2000: 4). به‌اعتقاد او «این گروه پیشتاز، مخاطب خود را مجبور می‌کند تا تجربه‌گر ایده‌ها و احساساتی باشد که در زندگی عادی، به دلیل دردناک‌بودن و وحشتناک‌بودن و ناخوشایندبودنشان، همواره در حال اجتناب‌کردن از آن‌ها بوده است» (ibid). با این‌حال تئاتر in-yer-face با پایان دههٔ ۱۹۹۰، محو و به فرم‌های دیگر تئاتر تجربی چون تئاتر مستند، منتقل شد.

بندیکت نایتینگل[13] بعد سیاسی منحصربه‌فرد این گروه را به نسل آن‌ها نسبت داد: آن‌ها متعلق به نسل

Archive of SID

www.SID.ir

«فرزندان تاچر» هستند (Kritzer, 2008: 28). نویسندگان پست‌تاچر، گفت‌وگویی را میان خودشان و نسل‌های پیشین بریتانیا، به‌ویژه نسل پدر و مادرشان، آغاز کردند. به‌این‌ترتیب «گفت‌وگوی بین نسلی برجسته‌ترین ویژگی درام پست‌تاچر به‌حساب می‌آید؛ و در این دوره‌ی گذار، این گفت‌وگو مباحثه‌ای در رابطه با معنای گذشته، احتمالات آینده و امکان تغییرات اجتماعی است» (ibid: 29). این آثار انعکاس چگونگی شکل‌گیری سوژهٔ سیاسی فردی و جمعی، با تأثیر از رویدادهای این دوره هستند. اما این وضعیت مخاطب را شاکی می‌کند، چرا که این تجاوز به مرزها و قواعد اصلی و زیربنایی جامعه، حس امنیت او را زیر سؤال می‌برد و به خطر می‌اندازد. این تجاوز در درون ساختار سازندهٔ این تئاتر نیز نفوذ، و تمام پایه‌های فرمی آن را سست و بی‌ثبات می‌کند. این دست‌بردن در فرم قراردادی و قابل قبول تئاتر، مادهٔ خام برای تولید شوک در مخاطب می‌شود. سییرز دلیل بروز این شوک را تابوشکنی بر روی صحنهٔ زنده و حضور زنده در آن می‌داند.

> *«با تماشای یک اجرا نه‌تنها خود به آن واکنش نشان می‌دهید، بلکه آگاه به این موضوع نیز هستید که دیگران نیز مشابه شما واکنش نشان می‌دهند و از واکنش شما نیز آگاه هستند. درواقع زمانی‌که تابوها به شکل عمومی و همگانی شکسته می‌شوند، تماشاگران تبدیل به شاهدان صریح و مستقیم آن‌ها خواهند شد» (Sierz, 2001: 7).*

بعد از دولت تاچر، رویدادهای تروماتیکی، توصیف‌گر جهان این نسل نوپا شدند. «نمایشنامه‌های in–yer–face در اواسط دههٔ ۱۹۹۰ انعکاس فشارهای تاریخی و سیاسی دوران تاچر و بعد از آن بود و ذهنیت سیاسی فردی و جمعی این گروه متأثر از این رویدادها »(Kritzer,2008: 30). فرم و محتوای سیاسی این آثار، آن‌ها را به‌طور مستقیم در ارتباط با تاریخ قرار می‌دهد. دههٔ ۹۰، دهه‌ای غوطه‌ور در خشونتی انکارناپذیر بود که تصاویری از جنگ، مرگ و درگیری‌های قومیتی و جنسیتی را مدام با خود به همراه می‌آورد. عطف اصلی این اتفاقات برای بریتانیا، ربوده‌شدن کودکی ۲ ساله (جیمز بلجر)، توسط دو پسربچهٔ ۱۰ ساله و شکنجه و قتل او توسط آن‌ها در سال ۱۹۹۳ بود که موجی از ترس و وحشت را در جامعه به‌پا کرد. تماشای این تصاویر خشن از جنایت‌ها، خبر از بی‌پایه‌شدن بهشت امن خانه و حضور انکارناپذیر جنایت و خشونت در جامعه را می‌داد. به‌این‌ترتیب رواج این نمایش‌ها در دهه‌ی ۱۹۹۰، فراخواندن تصاویری از درد بود تا حقایقی ناخوشایند را هم‌خانهٔ بشر کند.

این مقدمهٔ تاریخی ارتباطی نزدیک با تئاتر خشونت آرتو و ارجاع او به ناخودآگاه بشری دارد. «کریستوف اینز» در تعریفش از تئاتر آوانگارد می‌گوید: «جنبش آوانگاردیسم را نمی‌توان منحصرا مربوط به امکانات و تغییرات دنیای مدرن دانست، بلکه او مدعی می‌شود که به بیان دقیق‌تر می‌توان ریشهٔ آن را در بدویت بشری[۱۴] دید» (Innes, 2005: 2). به اعتقاد او این تعبیر دارای دو جنبهٔ مکمل هم است: «کشف حالات رؤیاگونهٔ ذهن یا سطح غریزی و ناخودآگاه روان بشر. شبه مذهبی که متمرکز بر افسانه‌ها و جادو بوده است و تئاتر را به سمت آزمایش مناسک و الگوهای مذهبی و اجرای آن‌ها می‌برد» (ibid). به‌هنگام بحث از ارتباط آیین‌ها و تئاتر معاصر به قطع در اولین قدم نام آنتونن آرتو نمایان‌گر می‌شود. با آرتو بود که تمرکز بر رؤیاها و سویهٔ بدوی روح بشر به بحث در مورد ریشه‌های توحش فردی و فرهنگ بدوی گسترش یافت. آرتو عقل و منطق را که به‌صورت زنجیری انسان را محدود به تحجر یک ذهن و خرفت می‌کند، به‌شدت رد می‌کرد؛ «و روش پیشنهادی او هذیان و خودانگیختگی بی‌منطقی است که توانایی رهاکردن ذهن سرکوب‌شده به شکل پالایش عاطفی کلاسیک / تراژیک را داشته باشد» (ibid: 57). می‌توان گفت که «تئاتر خشونت» آرتو «به دنبال ازهم‌گسیختن ناخودآگاه مخاطب و خردکردن احساسات او، با پرورش زبانی جدید ورای کلمات نوشته‌شدهٔ مشخص بود» (Borowski, Sugiera, 2013: 72).

Archive of SID

www.SID.ir

لمن نیز بر همین اساس با احتساب عنوان پست‌دراماتیک برای تئاتر امروز، اشاره به تئاتری دارد که خود را ملزم به عملکردی فراتر از درام می‌داند. به باور لمن «هنر در کل نمی‌تواند بدون ارجاع به فرم‌های ابتدایی پیش رود» (Lehmann, 2006: 18). هانس تیس لمن در سال ۱۹۹۹ با انتشار کتاب خود باعنوان تئاتر پست‌دراماتیک، به جمع‌آوری و تحلیل اجراهای پس از جنگ در قرن بیستم پرداخت که به‌طور مشخص وام‌دار تئاتر خشونت آرتو بود. به باور او، با ظهور تکنولوژی‌های نو، شکل درک و دریافت آثار هنری و ادبی تغییر کرد و از نو زیر سؤال رفت. بر اثر فشار و تنشی که از جانب قدرت متحده برای تندترکردن روند زندگی بر آن‌ها وارد می‌شد، گفتمان‌های تئاتری دیگر خود را از بند گفتمان‌های ادبی رها کردند. اما درعین‌حال از نظر عملکرد کلی در متن فرهنگ به چارچوب آن نزدیک‌تر شدند. برهمین اساس عنوان تئاتر پست‌دراماتیک به تبادل و آمیزش دائمی و ادامه‌دار بین تئاتر و درام اشاره دارد. درواقع تئاتر در مرکزیت بحث لمن قرار گرفته، متن تنها به‌عنوان یکی از عناصر و مواد خام در کنار سایر عناصر و اجزا قرار می‌گیرد؛ «به‌عنوان یکی از موارد آفرینش صحنه‌ای و نمایشی، نه در مقام ارباب سایر اجزا» (ibid: 17).

ارجاع به ریشه‌ها و ناخودآگاه تاریخی، تئاتر را در ارتباط با دو موضوع مشخص قرار می‌دهد:

- بررسی ارتباط میان تماشاگر و اجراگر به‌عنوان عناصری فعال: آرتو با طرح تئوری تئاتر خشونت، سعی بر خارج‌کردن مخاطب از یک چشم‌چران صرف به موجودی فعال و تأثیرگذار داشت، که این ادعا تئاتر را مشخصا به بستر تاریخ پیوند می‌زند. با وجود اینکه تئاتر تنها هنر ارائه‌کنندهٔ ابعاد سیاسی نیست، اما با الگوها و پیکرهٔ ویژهٔ خود، اجتماع منحصربه‌فردی را برای درگیری مستقیم تماشاگران در فعالیت درک واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌کند.
- حمله به ریشه‌های ناخودآگاه، تئاتر را در ارتباط با مطالعهٔ تروماهای روانی قرار می‌دهد که برای اولین‌بار توسط فروید و همقطارانش در اواخر قرن نوزدهم مطرح شد. تئاتر با درهم‌شکستن ناخودآگاه، آن را از فرم روزمرهٔ خود خارج می‌کند و به آن رنگ‌وبویی رؤیاگون و هذیانی می‌بخشد. اهمیت نمایش این تصاویر در ظرفیت به‌کلام‌درآوردن آن‌ها به شکل یک خاطرهٔ روایی است. به این ترتیب صحنهٔ نمایش «بازنمایی تروماتیکی» خاطراتی به وسعت تاریخ می‌شود.

ارجاع تئاتر به این دو موضوع لزوم بررسی دو مفهوم کلیدی را ایجاب می‌کند: یکی مفهوم «بازنمایی تروماتیکی» که از بررسی تروماها و انتقال آن از گذشته به حال به دست می‌آید و دیگری بررسی ارتباط میان تماشاگر و تئاتر که درنتیجهٔ بررسی دو مفهوم «تراژدی تجاوز» و «تراژدی هم‌سرایی» حاصل می‌شود.

جهان بر روی صحنهٔ تئاتر پست‌تروماتیک

مفهوم تروما در واقع از دل مطالعات و بررسی مفهوم هیستری در اواخر قرن نوزدهم بیرون کشیده شد. در اواسط دههٔ ۱۸۹۰، ژانت در فرانسه و فروید به همراه همکارش بروئر در وین، به طور قابل توجهی به یک نتیجهٔ مشابه رسیدند: «هیستری وضعیتی است که توسط یک ترومای روانی به وجود می‌آید» (Herman, 1997). بررسی‌های آن‌ها نشان می‌داد که علائم جسمی ناشی از هیستری، تصویری مبدل از رخدادهای پریشان‌زای محوشده از حافظه را نمایش می‌دهد. به‌این‌ترتیب بروئر و فروید به یک جمع‌بندی ماندگار رسیدند: «بیماران هیستریک اغلب از "خاطرات"[۱۵] رنج می‌برند» (ibid).

در سال ۱۹۸۰، جمعی از روانشناسان آمریکایی، انجمنی برای تعریف و تشخیص «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک» تشکیل دادند و روش درمان این بیماری را به طور مشخص، مشابه نتیجه‌گیری ژانت و فروید، به‌کلام‌درآوردن تروماهای سرکوب‌شده در طول زندگی انسان دانستند. این گروه با بررسی

Archive of SID
www.SID.ir

آسیب‌های روانی بعد از جنگ و همچنین آسیب‌های ناشی از اتفاقات بومی و فردی، «به توضیح تجربیات غیرقابل تحمل اتفاقات و فجایع ناگهانی پرداختند؛ که پاسخ به این رخدادها، به‌شکل کنترل‌نشده و ظهور دائمی و مکرر توهمات و سایر اختلالات بود» (Caruth,1996: 57). کتی کروث مهم‌ترین شاخصهٔ مجموعهٔ تروماها را این حقیقت دانست که آن‌ها یک‌سری خاطرات روایت‌شدهٔ ساده نیستند، و باوجود دقیق و صریح‌بودن تصاویر بازنمایی‌شدهٔ تروماتیکی، بااین‌حال به‌سادگی قابل کنترل و بازگشت به خودآگاه نیستند.

فرد ترومازده به بیان فروید در آن اتفاق «تثبیت‌شده» و مدام در تلاش برای تکرار آن در زمان حال است. فروید دلیل این تکرار را تلاش فرد برای تسلط بر آن اتفاق می‌داند:

> *«اگر فرد به یاد نمی‌آورد، احتمال دارد که دست به عمل بزند. یعنی او این رویدادها را نه به شکل خاطره در فرم روایی‌اش، بلکه به شکل یک فعل و کنش نمایان می‌کند. پس شروع به تکرار می‌کند، بدون اینکه آگاه به این تکرار باشد. در واقع این تکرار راهی برای به‌یادآوردن است» (Van der Kolk, Van der Hart, 1995: 167).*

ورود خودسرانهٔ تروما از گذشته به حال به سه شکل برای بیمار اتفاق می‌افتد: در رؤیاهای او، فلاش‌بک‌هایی در زمان بیداری و بازی کودکان. در هریک از این فرم‌های ورود تروما، بیمار تجربهٔ زندگی در دو دنیای متفاوت را از سر می‌گذراند:

- قلمروی ترومایی که برای او اتفاق افتاده است.
- قلمروی حال و زندگی روزمره

نکتهٔ مهم در این وضعیت، عدم امکان پل‌زدن بین این دو دنیاست. این موضوع بیانگر یک همزادی پایدار در او است، اما نه به‌عنوان شکاف و یا دوپارچه‌شدن، بلکه وضعیتی از یک حضور موازی و برابر. او بدون هیچ هم‌زمانی یا تطابق، از فردی به فرد دیگر تغییر می‌کند؛ چرا که این وضعیت ناشی از یک تسلسل نیست، بلکه نوعی هم‌زمانی به‌حساب می‌آید که نمایانگر حسی از خاطره / تجربهٔ بی‌زمانی است. درواقع این تعویض بین دو دنیای حال و گذشتهٔ تروماتیک، تنها هم‌زمانی دو دنیای ناسازگار نیست. «با تثبیت تروما در یک لحظه از زندگی فرد، او حضورش را در دو صحنهٔ متفاوت از هم زندگی می‌کند؛ و این وجه تثبیت‌شدهٔ تروماتیک، بدون هیچ تغییر و به شکل انعطاف‌ناپذیر متوقف می‌ماند»(ibid: 177).

مقاومت خاطرات تروماتیک در برابر بازنمایی و همچنین فرم نامنسجم و پراکندهٔ آن‌ها این پرسش را در ذهن متبادر می‌کند، که چه رابطه‌ای می‌تواند بین این شکل از خاطرات و تئاتر آوانگارد معاصر وجود داشته باشد؟

ژانت مالکین[۱۶] در کتاب خود، تئاتر – خاطره و درام پست‌مدرن[۱۷]، فرم مشابه دنیای ازهم‌گسیختهٔ خاطرات و رؤیاهای تروماتیک، با تئاتر مورد نظر لمن را این‌طور شرح می‌دهد که:

> *«فرم روایی خاطرات ناشی از طبیعت منسجم آن‌هاست؛ چرا که تمایل طبیعی آن‌ها همواره برای حفظ انسجام، خودبسندگی و حالت رهایی‌بخشی‌شان است. به‌این‌ترتیب مشابه بیان سائول فریدلندر، این تمایل، تمام ناخالصی‌های مشکل‌زا و عمیق حافظه را کنار خواهد زد. اما خاطرات واقعی تروماتیک، در عمق حافظه، در برابر این نظم منطقی مقاومت نشان می‌دهند و بی‌تأثیر از آن باقی می‌مانند. فرم بی‌واسطه و غیر بیانی تروماها ساختار روایتی آن‌ها را غیرقابل نمایش می‌کند» (Jurs-Munby, 2009: 3).*

اهمیت بازتولید خاطرات در ظرفیت به‌کلام‌درآوردن آن‌ها به‌شکل یک خاطرهٔ روایی است. فرد با به‌زبان‌آوردن داستان خود، توان بازگشت به آن اتفاق و تماشای آنچه بر او گذشته را یافته است و آن

Archive of SID

www.SID.ir

را صرفا به‌عنوان بخشی از تاریخ زندگی‌اش به‌حساب می‌آورد. بنیادی‌ترین صحنهٔ درمان از نظر هرمن به‌این‌ترتیب مطرح می‌شود:

- ایجاد امنیت و اعتماد
- ازنوساختن داستان تروما
- بازسازی ارتباط بین قربانیان و اجتماع

در فرآیند بازسازی، داستان تروما در مسیر انتقال قرار می‌گیرد که هدف از آن تبدیلش به زبان حال، همراه با حسی از واقع است. این فرآیند انتقال از گذشته به حال درنتیجهٔ ارتباط میان بیمار و روانکاو در فرآیندی از شکل‌گیری یک ارتباط سه‌گانه اتفاق می‌افتد. در این فرآیند فرد طی سه مرحله با ترومای خود روبه‌رو، با آن یکی می‌شود و آن را رها می‌کند؛ و این مراحل با برعهده‌گرفتن تصادفی و بدون ترتیب سه نقش قربانی / متجاوز / مشاهده‌گر میان دو طرف اتفاق می‌افتد.

ارتباط میان بیمار و روانکاو برای بیرونی‌کردن رازهای ناگفتنی، شکلی از آشتی میان فرد و اجتماع است که درنتیجهٔ تنش دائمی میان آن‌ها اتفاق می‌افتد. تعمیم رابطهٔ فرد و اجتماع به رابطهٔ میان تماشاگر و بازیگر منجر به شکل‌گیری نوعی از گردهمایی اجتماعی می‌شود که انرژی فعال‌سازی آن درنتیجهٔ تنش دائمی میان صحنه و مخاطبان است. اریکا فیشرلیخت[۱۸] این تنش را شکلی از تراژدی می‌داند و آن را «تراژدی هم‌سرایی» می‌نامد. به بیان او این ارتباط «مشابه لوپی است که در نتیجهٔ فرآیند بازخوردی خودسازنده در فعل و انفعال میان فعالیت اجراگر و درک و پاسخ تماشاگر، باعث آزادشدن انرژی می‌شود. انرژی‌ای که درنتیجهٔ آن عمل و رفتاری با کیفیتی خاص در قالب یک اجتماع ظهور می‌کند» (Fisch-er-Lichte, 2005: 247). او عملکرد گروه هم‌سرایان را به‌عنوان شکلی از یک اجتماع رادیکال طرح می‌کند. «این گروه نمایانگر تنش و کشمکش دائمی بین تک‌نفره‌هایی است که قصد پیوستن به اجتماع را دارند، درعین‌حال که حافظ یگانگی فردیت خودشان هستند. اجتماع در عین تلاش برای حفظ مشارکت تک‌تک اعضا، مدام تهدید طردشدگی را نیز به گوش تک-نفره‌هایی که تأکید بر فردیت خود دارند، می‌خواند» (ibid: 244). نتیجهٔ تنش دائمی منجر به بروز تغییر و دگرگونی پویا در موقعیت فرد و همچنین رابطهٔ آن با اجتماع می‌شود.

تنش بین فرد و اجتماع با ایجاد خشونتی معمول ازبین‌رفتنی نیست. چرا که فرآیندی تمام‌ناشدنی است که مدام خودش را تشدید می‌کند. متقابلا با انتقال این تنش بین مخاطبان داخل سالن تماشاگر با خشونتی از جانب اجراگر روبه‌رو می‌شوند که با فریادزدن، لگدکوبیدن و یا دست‌زدن واکنش نشان می‌دهند و کشمکش اصلی بین تماشاگر و اجراگر شکل می‌گیرد. برخی از تماشاگران با بروز حس ترس و یا لذت، در برابر این اتحاد هم‌سرایان تسلیم می‌شوند، و درعین‌حال در لحظاتی از اجرا هم که لحظات گذار بین کشمکش‌ها است، این دو گروه به‌نوعی از اتحاد و پیوستگی می‌رسند. اجرای این اتحاد و تقابل به‌طور یکسان در هر دو گروه رخ نمی‌دهد، اما همواره بین تماشاگر و اجراگر جریان خواهد داشت. درنتیجه در نهایت تماشاگر، تماشاگر باقی خواهد ماند و بازیگر، بازیگر.

با شکل‌گیری این تنش، تماشاگر و اجراگر در صحنه‌ای از تقابل سه‌گانهٔ قربانی، متجاوز و ناظر قرار می‌گیرند که با حمله به مرزهای واقعیت موجود در این نظم نمادین، به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نفوذ می‌کند و آن را در هم می‌شکنند. لمن واکنش و پاسخ دو طرفه درنتیجهٔ تصاویر تروماتیکی را به‌عنوان «سیاست ادراک» تعریف کرد. این فضای به‌وجودآمده هم تئاتر است و هم تئاتر نیست، و ساختمان این نمایش، دقیقا بر یک رویداد تروماتیک متمرکز می‌شود و به‌وضوح در یک قاب «پست‌تروماتیک» تصویر می‌شود. «این اعتقاد تراژیک به آن لحظه‌ها و ساختارهای زندگی دست می‌یابد که بشر به

Archive of SID

www.SID.ir

سمت مرزها و حدها حرکت، و از آن‌ها عبور می‌کند»(Lehmann, 2013: 94). حس تجاوز به مرزها به‌وجودآورندهٔ نوعی اشتیاق متعالی و روح انقلابی یک طغیان برای امکان درکی رادیکال از وجود بشر است، تا انتخاب‌کنندهٔ راهی باشد که درنهایت خودویرانگی انتظار او را می‌کشد. با این تفاسیر لمن تئاتر پست‌دراماتیک را به‌عنوان یک «تجاوز تراژیک» معرفی می‌کند. تجاوز تراژیک یک «پدیده» است که به‌موجب آن نوعی آگاهی، احساس و شوک فکری به‌وجود می‌آید و هیچ ساختار دراماتیکی را نیز به خود نمی‌پذیرد. این تجاوز موجبات وضعیتی برای انواع ماجراجویی‌های خطرناک اروتیک و به‌خطرانداختن زندگی فراهم می‌کند که وجود این خطرها ارزش «واقعی» بشر را به او بازمی‌گرداند.

صحنهٔ تئاتر بریتانیای پست تاچر، صحنهٔ تنش و تجاوز به تمام مرزهای تعریف‌شدهٔ ایدئولوژی حاکم بر جامعه است. نگارنده با انتخاب نمایشنامهٔ جنون ۴/۴۸[۱۹] اثر سارا کین، یکی از چهره‌های اصلی تئاتر دههٔ ۹۰ بریتانیا، سعی به طرح صحنهٔ سه‌گانهٔ تقابل تماشاگر و اجراگر دارد که درنهایت خودآگاهی و رهایی را برای هردوی آن‌ها به همراه می‌آورد.

جنون ۴/۴۸، امکان بروز امر واقعی

به‌اعتقاد بسیاری از اهالی هنر، قرن بیستم با خودکشی سارا کین در سال ۱۹۹۹ یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسانش را از دست داد. سارا کین مهم‌ترین چهرهٔ جنبش تئاتر تازه به‌راه‌افتاده در دنیای بعد از تاچر بریتانیا به‌شمار می‌رفت. حرفهٔ او در مقام نویسندگی با نگارش نمایشنامهٔ ویرانه[۲۰] در سال ۱۹۹۵ آغاز شد و با نمایشنامهٔ جنون ۴/۴۸ به اوج خود رسید. اما خودکشی او بلافاصله بعد از نگارش این نمایشنامه، باعث شد هنر او در این رشته، بیشتر از ۴ سال به طول نینجامد.

سارا کین علاقهٔ زیادی به ایجاد فرم‌های جدید و تلاش برای نشان‌دادن چیزهایی‌که قبلاً نشان داده نشده است، داشت. به‌این‌ترتیب تبدیل به یکی از اولین کسانی شد که خشونت و اروتیسم خشن را در حادترین و عریان‌ترین شکل ممکنش به روی صحنه آورد؛ و آغاز این کار با نگارش ویرانه اتفاق افتاد. ویرانه در ژانویهٔ ۱۹۹۵ در سالن کوچک رویال کورت لندن به روی صحنه رفت. اجرای این نمایش، با صحنه‌های شدید جنسی، آدم‌خواری و همچنین زبان خشن و احساسات خامش، برای اهالی تئاتر آن دوره یک شوک بزرگ به حساب می‌آمد. تحول ریشه‌ای این نمایشنامه در فرم و محتوای به شدت مغشوشش مورد حملهٔ بی‌سابقهٔ منتقدان قرار گرفت و بلوا و جنجال بزرگی را در آن دوره به پا کرد. بسیاری از منتقدان با رد اثر کین به‌عنوان اثری جدی آن را تنها توهمات روانی و فاسد یک ذهن مریض و آسیب‌دیده قلمداد کردند. یکی از این منتقدان در تیتر یادداشت‌های خود این نمایش را «ضیافتی کثیف»[۲۱] نامید که احساسی از «فروبردن سر در خرواری از کثافت» را داشت. اما بااین‌حال کین همچنان مورد حمایت بسیاری از نویسندگان سرشناس انگلیسی، چون هارولد پینتر و ادوارد باند قرار گرفت. به اعتقاد باند: «ویرانه حقیقت را تغییر داد. چرا که باعث تغییر درک ما از آن شد. راه جدیدی برای دیدن حقیقت، که تحقق آن، حقیقت را نیز تغییر می‌دهد» (Bond, 2002: 190).

باوجود فعالیت پیگیر و مؤثر کین در طول زندگی کاری‌اش، با این‌حال افسردگی هیچ‌گاه او را رها نکرد؛ و این احساس، بعد از نگارش اثر چهارم او، ویار[۲۲]، شدیدتر شد. مارک رون‌هیل دوست و همکار سارا در مورد بیماری او می‌گوید: «او عشقش را نسبت به زندگی از دست داده بود» (Chramosilová, 2013: 12)؛ و این موضوع باعث غرق‌شدن او در تفکر خودکشی شد. او چند هفته بعد از تولد ۲۸ سالگی‌اش زمانی‌که بازنویسی نهایی آخرین اثرش جنون ۴/۴۸ را به پایان رسانده بود، با خوردن بیش از صد قرص اقدام به خودکشی کرد. اما این اقدام نتیجه نداشت و او بلافاصله در بیمارستان بستری شد. بعد از چند روز،

Archive of SID

www.SID.ir

زمانی‌که پرستارها ساعتی او را بدون مراقبت رها کرده بودند، او خودش را در مستراح بیمارستان با بند کفش‌هایش حلق‌آویز کرد. آخرین اثر کین در سال ۲۰۰۰، بعد از مرگش به روی صحنه رفت. او پیش از مرگ نسخه‌هایی را در پیوست نمایشنامه‌اش برای مل کنیون[۲۳]، به جا گذاشت که در آن نوشته شده بود: «هر کاری می‌خواهی با این اثر بکن، اما یادت باشد که نوشتن آن مرا به کشتن داد!» (ibid: 13).

نمایشنامهٔ جنون ۴/۴۸، با تجربه‌ای سراسر متفاوت از پیش، نقطهٔ پایانی بود بر کلام بی‌نهایت کین. اگر قرار بر بیان خلاصه‌ای از داستان این نمایشنامه، طبق روال مرسوم باشد، به‌نظر امکان چنین کاری در ارتباط با نمایشنامهٔ آخر سارا کین وجود ندارد. میشائیل بلینگتن برای شرح خلاصه‌ای از این اثر به ارجاع به شعری از «سیلویا پلاث» اکتفا می‌کند: «یک زن کامل / که جسم مردهٔ او لباسی از موفقیت پوشیده است» (Saunders, 2002: 110). به‌اعتقاد او این ارجاع، توصیف وضعیتی از یک نویسنده است؛ «ثبت‌کنندهٔ کنشی‌ست که قصد اجرای آن را دارد» (ibid).

مطابق با پیشینهٔ شناختی دراماتیک ما، این متن قطعه‌ای ادبی و غنایی به‌نظر می‌آید که روایتگر دغدغه‌های یک بیمار بستری در بیمارستان روانی، از زبان و ذهن او است. اما این شکل از مواجهه مخاطب را محدود به چارچوبی ایدئولوژیک می‌کند، که منجر به دورشدن او از مرزهای حقیقت می‌شود. جنون ۴/۴۸، با جریان سیال ذهن، ترکیبی از زبانی شاعرانه و درعین‌حال گفت‌وگوهایی ناتورالیستی است که حاصل آن، جمله‌ها و عبارت‌های متفاوت از هم، در حسی مونولوگ‌وار و تکینه ولو با نفسی تکه‌تکه، خواهد بود. به‌واسطهٔ فرم نامتعارف آخرین اثر کین و انفصال کامل آن از دنیای بازنمایی، به محض ورود به دنیای این اثر و خواندن اولین صفحه از آن، فضای ماخولیایی و سراسر جنون آن چون سنگی بر سرمان می‌خورد، و به ما اخطار می‌دهد که نه! تو قرار نیست با دنیایی همیشگی روبه‌رو شوی! و این تبدیل به «هنجار من خواهد شد» (Kane, 1999).

با درنظرگرفتن تقابل سه‌گانه میان تماشاگر و اجراگر در صحنه‌ای پست‌تروماتیک، می‌توان دنیای کین و آثارش را در سه دسته طبقه‌بندی کرد:

- تجاوز و حملهٔ او به مرزها برای سست‌کردن پایه‌ها و زیربنای اصلی فرهنگ و مرزهای وجودی
- دنیای بیگانگان و مطرودان آستانه‌نشین
- سوگواری برای رهایی

تماشاگر با حضور در فضای اجرا، هیچ پیش‌درآمدی از اجرا ندارد و با تعریفی مشخص از آموخته‌های تزریقی نظم موجود، به سراغ تماشای آن می‌رود. در این حالت او نقش مشاهده‌گر را خواهد داشت؛ و به‌این‌ترتیب رابطهٔ فرد و اجتماع (تماشاگر و اجراگران) شکل می‌گیرد که نتیجهٔ آن شکل‌گیری یک گردهمایی اجتماعی است.

این شاهدان با حملهٔ خشونت‌بار اجرا بر آن‌ها، به‌یک‌باره با چیزی روبه‌رو می‌شوند که در زندگی روزمره‌شان مدام آن را انکار کرده‌اند. صحنه با واردکردن شوک بر تماشاگران، اجراگران را تبدیل به متجاوزانی در برابر قربانیانشان می‌کند. به‌این‌ترتیب تمام باورها و اعتقادات ایدئولوژی حاکم که در بستر نظم نمادین نهادینه شده است، در هم شکسته و تئاتر به تعبیر لمن از حصار قاب زیبایی‌شناسی، آزاد می‌شود. درواقع اجراگران با تجاوز به مرزهای تعریف‌شدهٔ مخاطب، امنیت او را به مخاطره می‌اندازند. این تجاوز به‌منظور حمله و نفوذ به زیرلایه‌های ایدئولوژی، مانند هستهٔ تروماتیکی «چیز» در دل نظم نمادین است. چرا که «حوزهٔ نمادین در ذات خودش همواره از پیش ناقص و ترک‌خورده بوده و حول نوعی هستهٔ غریب با خود در اندرونش، حول قسمی ناممکن، ساخت یافته است. کارکرد قطعهٔ کوچک

Archive of SID

www.SID.ir

امر واقعی دقیقاً پرکردن این خلئی است که در قلب حوزهٔ نمادین دهان گشوده است»(ژیژک،۱۳۹۲: ۶۹). شکاف به‌وجودآمده میان واقعی و واقعیت درون حوزهٔ نمادین، تقلیل‌ناپذیر بوده، نظم نمادین بیهوده می‌کوشد تا آن را تعمیر و تصحیح کند. این شکاف هرازگاهی فوران می‌کند و ما را به یاد شکنندگی این بنای نمادین می‌اندازد. این فوران کاملا «بازنمایی‌ناپذیر» بوده، و در جایگاه امر واقعی به‌عنوان «هستهٔ سخت و نامنعطفی» است که هرگونه نمادپردازی را رد کرده و به «نمودهای محض» تبدیل می‌شود. درواقع آن‌ها «ابژه‌هایی کاملا موهوم» و پندارند (ژیژک، ۱۳۸۹).

سارا کین در اولین قدم برای شکستن مرزها و بازسازی تروما، به فرم رایج نمایش حمله می‌کند. به اعتقاد او «بهترین عنصر برای حمله و تخطی و نیز اولین نقطه برای اعمال سانسور، فرم است» (Saunders, 2003: 12). «هوشیاری یکپارچهٔ مقیم در تالار تیره‌وتار ضیافت، نزدیک به سقف ذهنی که سطح آن به اندازهٔ ده‌هزار سوسک است، زمانی که پرتویی از نور وارد می‌شود در اتحاد فکرها و در لحظه‌ای از هماهنگی با بدن جابه‌جا شده. و دیگر یک مطرود چون سوسک‌هایی در سازش با حقیقتی که هیچ‌کس تاکنون به زبان نیاورده، نیست» (ibid).

این شروع، خبر از شکسته‌شدن یک آگاهی تثبیت‌شده و از پیش موجود را می‌دهد، که چون تابیدن پرتویی نور به آن اتفاق می‌افتد. «نور را به یاد بسپار و نور را باور کن» (Kane, 1999)؛ و فضایی از جنون شکل می‌گیرد: «در ۴/۴۸... زمانی که حسی از فسردگی به سراغم می‌آید... باید که خود را به دار بیاویزم... با شنیدن صدای نفس‌های عشقم» (Kane, 1999).

با شکستن واقعیت، صحنه تبدیل به یک تروما شده، فرد وارد اولین مرحله از این مواجهه می‌شود. او ناظر بر ترومای خودش می‌شود و درعین‌حال متوجه است که دیگران نیز هم ناظر بر او و هم خودشان هستند. در لحظه‌ای او با ترومای خودش یکی، و ازهم‌گسیخته می‌شود. «این صحنهٔ ترومازده به‌طور هم‌زمان برای او فضایی از نزدیکی و صمیمیت همراه با حسی از تجاوز و خشونت به‌وجود می‌آورد» (Herman, 1997). تنش میان تماشاگر و اجراگر، با به‌وجودآمدن خشونتی دوطرفه حفظ و یا از بین نمی‌رود، بلکه مدام چون تهدیدی قریب‌الوقوع بر آن‌ها وارد می‌شود. مشابه بیان لمن که «اشتیاق برای یک اجتماع‌ـائتلاف و پیوستگی کامل با دیگران را منجر به تهاجم و خودویرانگری» می‌دانست(Lehmann, 2013: 95). نتیجهٔ تجربهٔ ترومای خود در حضور دیگران، فرد را در سوگواری خاطرهٔ خود فرو می‌برد. فروید این وضعیت را عبور از مراسم ماتم و سوگواری و ورود به دنیای ماخولیایی می‌داند. به اعتقاد او سوگواری به‌واسطهٔ ازدست‌دادن یک ابژهٔ بیرونی اتفاق می‌افتد، که خود قربانی هم نمی‌داند دقیقا چه چیزی را از دست داده است. این خسران و ازدست‌دادن ابژه با فراموش‌شدن، حسی از ماخولیا به‌وجود می‌آورد که در تقابل و تمایز با سوگواری است و هیچ نشانی از محرومیت و خسران ناآگاه در آن حضور ندارد. درواقع «فرد ماخولیایی نیز در ارتباط با یک ابژه دچار خسران گشته است؛ و آن‌چه به ما می‌گوید حاکی از نوعی خسران در ارتباط با نفس (ego) اوست»(فروید، ۱۳۹۰: ۸۸). به بیان فروید درصورتی‌که سوگواری حاصل از این فقدان و ازدست‌رفتن اتفاق نیفتد، خسران یا گم‌کردن ابژه به خسران و یا گم‌کردن نفس بدل خواهد شد.

سوژهٔ کین، از ابژهٔ میل خود در گذشته جدا شده و به این فضای جنون‌آمیز پرتاب شده است. «نفس‌های عشقم»، ابژه‌ای از گذشته است که فراموش شده، و بیمار خود را از آن جدا کرده است. اما این جدایی، وجود نوعی از تناقض را در او به‌وجود می‌آورد که سرزنش ابژهٔ بیرونی به‌شکل خودویرانگری به نفس او پس‌گرد می‌کند:

– من افسرده‌ام. افسردگی یعنی خشم. از هرچی که انجام دادی، کسی که اون بیرونه و هر کی که سرزنشش می‌کنی.

Archive of SID
www.SID.ir

- *و این کسی که سرزنشش می‌کنی، کیه؟*
- *خودم. (Kane, 1999)*

از نتایج اولیهٔ ایجاد این فکر متناقض، بروز حس گناه و حقارت است. «شرم شرم شرم. در شرم لعنتی‌ات غرق شو... و ذهن من سوژهٔ تمام این تکه‌های سرگردان است... هیچ‌چیز قادر به خاموش‌کردن خشم درون من نیست... و هیچ‌چیز دیگر نمی‌تواند باور و اعتماد مرا بازگرداند... این جهانی نیست که من آرزوی بودن در آن را داشتم» (Kane,1999). این حس گناه و شرم به تدریج تبدیل به منش خودسرزنشی می‌شود و فقدان و مرگ در ذهن او نقش می‌بندد. «زندگی هیچ معنایی در پرتو فقدان من ندارد» (ibid). ازبین‌رفتن ایمان و باور به بیرون درنتیجهٔ خیانت و تجاوز، که موجب پس‌گرد سرزنش‌ها و سرخوردگی‌ها به خود فرد شده بود، اکنون به آن‌ها بازگردانده می‌شود.

لعنت به تو لعنت به تو لعنت به تو که با نبودنت من رو طرد کردی، لعنت به تو که باعث شدی حالم از خودم به هم بخوره، لعنت به تو که عشق و زندگی رو از درونم بیرون انداختی، لعنت به پدرم که زندگی من رو تا ابد به لجن کشید، لعنت به مادرم که اون رو ول نکرد، ولی بیشتر از همه، لعنت به تو خدا که من رو ساختی تا عشق بورزم به کسی که وجود ندارد، لعنت به تو، لعنت به تو» (ibid).

این وضعیت، نفس را چنان تهی می‌کند تا سرانجام کاملا فقیر و بی‌محتوا شود. ماتم اساسا معلول نوعی فقدان ابژهٔ میل، یعنی معلول مرگ آن است. به‌این‌ترتیب دنیای فرد دنیای اشباح مرده خواهد بود، دنیای جداشده از حال و ایستاده در گذشته. این شکاف به اعتقاد لاکان «جایگاه زیبایی عظیم و یا هیولاهای هول‌انگیز است. هستهٔ واقع تروماتیکی که در میانهٔ نظم نمادین قرار گرفته است» (ژیژک، ۱۳۸۹: ۲۲۸). کین نیز با انکار و شکستن واقعیت نظم موجود، در قلمرویی از فوران واقعی قرار می‌گیرد، و تبدیل به مرده‌ای زنده می‌شود که مدام درگیر ارتباط با گذشته و انتقال آن به حال، به معنای تکرار وضعیتی دردناک در درونش، و ارتباط آن با بیرون و گذشته است. این وضعیت و تثبیت‌شدگی در گذشته، شکلی از ازهم‌گسیختگی را به وجود می‌آورد که نتیجهٔ آن نمایش حضور هم‌زمان دو دنیا است. فضای بیمارستان روانی و ارتباط پزشک با بیمار در حال، که با اتفاقاتی چون صحبت با پزشک، دوست و همچنین تجویز داروهای مختلف جریان دارد؛ و نزاع شکل‌گرفته در ذهن بیمار، که کلامی ثبت‌شده در فضایی بی‌زمان است. درواقع او در آستانه‌ای از زمان قرار گرفته است.

در پلهٔ اول از مواجهه با این هستهٔ تروماتیکی، او در حسی دوگانه از ترس /نیاز با روانکاو و یا پزشک قرار می‌گیرد؛ و برهمین اساس تنش بین دو طرف شکل می‌گیرد. پزشک با او صحبت کرده و معتقد است که این افسردگی و وضعیت نابهنجار «تقصیر او نیست». پس اجماعی از دو حس شکل می‌گیرد. لحظه‌ای از اتحاد بین دو طرف برای گذار به تنش بعدی. «خواب دیدم که نزد دکتری رفتم و او ۸ دقیقه زندگی به من داد. من نیم‌ساعت در اتاق انتظار لعنتی منتظر نشسته بودم» (ibid). کل این فضای به‌وجودآمده از تنش و ورود به قلمروی واقعی و حد والای آگاهی و زیبایی عظیم، بازنمایی تروماتیکی گذار بین دو دنیا، در هستهٔ تروماتیک واقعی است. در این فرآیند خاطرات تروماتیکی و نابهنجار گذشته فعال و به حال برگردانده می‌شوند که درنتیجهٔ آن امکان ارتباط خاطرهٔ گذشته با درکی از حال روزمره، به وجود می‌آید. این فرآیند مسری در یک فرد (تماشاگر /اجراگر)، دیگری (تماشاگر /اجراگر) را درگیر تکرار تجربهٔ خود کرده، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با خود همراه می‌کند. کین این ارتباط را این‌طور شرح می‌دهد:

> *«جنون ۴/۴۸ در مورد یک شکست روانی است، و هرآنچه در ذهن فرد اتفاق می‌افتد زمانی‌ست که سد بین واقعیت و فرم دیگری از تخیل محو می‌شود. در این حالت دیگر*

Archive of SID

www.SID.ir

تفاوتی بین دنیای بیداری و عالم خواب احساس نمی‌شود. برای مثال من در قالب یک مجنون به‌واقع دیگر فرقی میان خودم و این میز نخواهم دید. همهٔ آن‌ها به‌نوعی قسمتی از یک پیوستار خواهند شد که درنتیجهٔ آن تمام مرزها و سدها شروع به فروپاشی می‌کنند. من سعی در فروپاشی این مرزها به‌وسیلهٔ ساختن فرم و محتوا دارم که اثبات آن به‌قطع کار دشواری است و من سعی در بازگویی آن ندارم، چرا که شناسایی آن توسط دیگران مرا خشمگین می‌کند» (Saunders, 2002: 111).

کین با حمله به مرزها و نابودکردن آن‌ها، فضایی از خلسه را تولید می‌کند که هم تماشاگران و هم اجراگران را وارد حالت جدیدی می‌کند؛ «حالتی از "میان و بین" در بسیاری از نقش‌های اجتماعی و وجوه آگاهی» (A.Davis, 2007: 24). کنش و واکنش روانی بین بازیگر واقعی و نقش داستانی آن، ویژگی‌ای به تئاتر می‌دهد که ویکتور ترنر[۲۴] آن را «حالت آستانه‌ای»[۲۵] می‌نامد؛ برای اشاره به قلمروی وسیعی از تجربه و خودآگاهی. نقشی که به اعتقاد او مشابه تجربه‌ای آیینی است. تئاتر این ویژگی را در ارتباط با مذهب و آیین‌های اجتماعی برای ایجاد هویت‌های فردی و گروهی به وجود می‌آورد (Kritzer, 2008: 2). «آن‌ها با تحمل این دگردیسی، زمان اجرا را به‌عنوان زمانی در آستانه تجربه می‌کنند» (Fischer–lichte, 2005: 13)؛ و به‌این‌ترتیب پرفورمنس به مثابه آیین و تشریفات آشکار می‌شود. ایجاد این فضای خلسه، با انواع شوک و تجربه‌های هولناک، تجربهٔ ورود به دنیای دیگری را همچون «لحظه‌ای از دمی رهاشده و شعفی شوریده»، که ناشی از حافظه و شعور مشترک و همگانی میان تماشاگران و اجراگران است، به وجود می‌آورد (ibid: 38).

به‌این‌ترتیب سوژه به مرز می‌رسد؛ در حالتی آستانه‌ای، همچون مراسمی آیینی. در این مرحله جسم و ذهن او به وحدت رسیده است و این یعنی ظهور نهایت خودآگاهی. پس حمله به مرزها را آغاز می‌کند. «من برای یک مرده می‌نویسم... یک نازاد... بعد از ۴/۴۸ دیگر نباید حرف بزنم... من مدتهاست که مرده بودم... به ریشه‌هایم بازمی‌گردم... ناامید در این مرز آواز می‌خوانم» (Kane,1999).

طی این مراحل، هم تماشاگر و هم اجراگر به شکلی از خودآگاهی، در پیوند فیزیکی با شناخت عاطفی، روحانی و روانی خود، می‌رسند. به‌این‌ترتیب سوژه در تماس با عمیق‌ترین لایه‌های روانش قرار می‌گیرد که تاکنون شناختی از آن‌ها نداشته است. این آگاهی، مرحلهٔ گذاری است که فرد برای رهایی طی می‌کند.

«در ۴/۴۸... وقتی جنون به سراغم می‌آید... برای یک ساعت و ۱۲ دقیقه در ذهن حقیقی‌ام حضور دارم... با گذر آن من دوباره خواهم مرد... حالا در اینجا قادر به دیدن خودم هستم... اما زمانی که مسحور شادی‌های فریبنده و زننده می‌شوم... مسحور این ماشین‌های سحر و جادوی مسخره... دیگر قادر به لمس نفس ذاتی‌ام نیستم» (ibid). با شکل‌گیری این تنش و ارتباط دوطرفه، مراسم سوگواری و خاک‌سپاری برگزار می‌شود.

«دریچه‌ای گشوده می‌شود... پرتویی بی‌جان... یک میز دو صندلی و بدون پنجره

من اینجا هستم... و این جسم من است

بر این آبگینه خواهم رقصید

در زمان‌های تصادفی که هیچ تصادفی وجود ندارد

تو هیچ انتخابی نداری... انتخاب‌ها به دنبال آن خواهند آمد» (ibid).

سوژه شروع به اعتراف و برملاکردن رازهای ناگفتنی خود می‌کند و با تعیین مرزها، خود را می‌شناسد؛ این‌که در کجا قرار گرفته است و باید به کجا برود «قربانی. تجاوزگر. ناظر» (ibid). خود را در جنونی آگاهانه می‌یابد. جنونی که چشم‌اندازی از آینده را تصویر می‌کند. جنونی:

Archive of SID

www.SID.ir

«برای رسیدن به آرزوها و هدف‌ها... برای غلبه بر موانع و رسیدن به سرحد هنجارها... برای غلبه بر جایگاه‌ها... برای اثبات خودم... برای محافظت از فضای روانی‌ام... برای احقاق نفس... برای دیده‌شدن و شنیده‌شدن... برای رهایی از محدودیت‌های اجتماعی... برای اجتناب از شرم... برای مناعت طبع... برای سرکوب ترس... برای غلبه بر ضعف... برای ساختن رابطهٔ دوطرفهٔ لذت، تحمل، همکاری با دیگران، با برابری»(ibid).

و درنهایت فریاد آگاهی و رهایی:

«برای بخشیده‌شدن

برای دوست‌داشته‌شدن

برای رهایی»

با محکم‌شدن ارتباط دو طرف، قربانی مورد پذیرش قرار گرفته و خاک‌سپاری انجام می‌شود.

برف تاریک می‌بارد

در هنگام مرگ تو مرا در آغوش می‌گیری

حاشا آزادی

کامی برای مرگ ندارم

اصلا خودکشی وجود نداشته

ناپدیدشدن مرا تماشا کن

مرا تماشا کن

ناپدید می‌شوم

تماشا کن ... تماشا کن

تماشا

بعد از یک صفحهٔ سفید و ورق‌زدن آن، او دوباره زاده می‌شود. «این خود من هست که هرگز ملاقاتش نکرده بودم، کسی که چهره‌اش از درون ذهنم گذر می‌کند». زمان آغاز نمایش فرا رسیده است. پس «لطفا پرده‌ها را باز کنید» (ibid).

نتیجه‌گیری

بازتعریف تروماها توسط انجمن روان‌پزشکان آمریکایی در سال ۱۹۸۰، بررسی و تحلیل این مفهوم را وارد فاز جدیدی کرد. قرن بیستم با تمام آشوب‌ها و فراز و نشیب‌هایش دیگر جایی برای بررسی مفهوم سرکوب‌ها و تروماها در قلمروی فردی باقی نمی‌گذاشت. چرا که فهم تروماهای روانی با کشف تاریخ آغاز می‌شود. به‌این‌ترتیب تئاتر رسالتی یافت که دیگر به آن اجازهٔ ماندن در رنگ و لعاب صحنهٔ زیبای هنر برای هنر را نمی‌داد. تئاتر سیاستی شد برای تغییر و برای رهایی بشر مدفون در تاریخ فراموش‌شده. این مقاله در تلاش برای ارتباط راه‌حل‌های درمان قربانیان تروما توسط روان‌شناسان PTSD، در ارتباط مستقیم با جهان رؤیاگون و آشفتهٔ تئاتر پست‌دراماتیک است، که آن را تبدیل به صحنهٔ درمان تمام قربانیان تاریخ می‌کند. با درنظرگرفتن تمام شاخصه‌های یک حافظهٔ تروماتیکی و نوع مواجههٔ آن با اجتماع و دنیای اطرافش، تئاتر صحنه ارتباط سه‌گانه‌ای می‌شود که تنش میان تماشاگر و اجراگر را شکل می‌دهد؛ ارتباط میان قربانی، متجاوز و ناظر. با برقراری این ارتباط هم تماشاگر و هم اجراگر طی چند

Archive of SID

www.SID.ir

مرحله با ترومای خود روبه‌رو شده، با آن یکی می‌شوند و با پذیرش و اعتراف به آن به سوگواری غم خود می‌نشینند. این سوگواری مشابه تجربه‌ای آیینی است که آن‌ها را به آستانه می‌رساند و نتیجهٔ آن حرکت به سمت حافظه‌ای مشترک برای رهایی تاریخ است.

سارا کین به‌عنوان یکی از چهره‌های اصلی تئاتر پست‌تاچریسم، در آثار خود به طرح نزاع و تقابل ایدئولوژی‌های سنتی تئاتر و ناخودآگاه می‌پردازد، که می‌تواند حک‌کنندهٔ امر واقع تروماتیکی ناممکن بر صحنهٔ اجرا به‌حساب آید. صحنهٔ او حقیقت امر والای انقلابی است که بیداری از کرختی و غرق‌شدگی در جهان ایدئولوژیک را منجر می‌شود. بازنمودی منتهی به ظاهر ناب امر واقع و اشتیاق بازگشت خشونت‌آمیز به آن. شاید این اشتیاق را بتوان در آخرین جملهٔ پیش از مرگ او دید: «نوشتن آن مرا به کشتن داد»!

پی‌نوشت‌ها

1. Aleks Sierz
2. Sarah Kane
3. Rewriting the nation: British theatre today
4. Post-dramatic Theatre
5. Judith Herman
6. Cathy Caruth
7. Traumatic Renactment
8. Tragic Transgression
9. Choric Tragedy
10. Fringe theatre
11. Saved
12. Kenneth Tynan
13. Benedict Nightingale
14. Primitivism
15. Reminiscences
16. Jeanette Malkin
17. Memory-Theater and Postmodern Drama
18. Ericka Fischer-Lichte
19. 4.48 Psychosis
20. Blasted
21. Feast of filth
22. Crave
23. Mel Kenyon
24. Viktor Terner
25. state of Liminality

Archive of SID
www.SID.ir

منابع

- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *چگونه لاکان بخوانیم*، ترجمهٔ علی بهروزی، تهران: رخداد نو.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *عینیت ایدئولوژی*، ترجمهٔ علی بهروزی، تهران: طرح نو.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *کژ نگریستن*، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ سوم، تهران: خداد نو.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۰)، «ماتم و ماخولیا»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، مقاله‌ای از مجموعهٔ روانکاوی (۱)، *فصلنامهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۲۱ بهار سال ۱۳۸۲، چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

- Bond, Edward. *Sarah Kane and theatre,* in *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes,* Manchester University Press, 2002.
- Borowski, Mateusz, and Sugiera, Malgorzata. *Political fiction and fictionalization: history as material for postdramatic theatre,* in *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance,* A&C Black, 2013.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory,* JHU Press, 1995.
- Davis, A. Walter. Art and Politics: *Psychoanalysis, ideology, theatre,* Pluto Press, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre.* Routledge, 2005.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and recovery,* manual script, 1997.
- Innes, Christopher D. *Avant garde theatre,* 1892-1992, Psychology Press, 1993.
- Jürs-Munby, Karen. 'Did you mean post-traumatic theatre?'*: The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances,* Performance Paradigm 5.2, 2009.
- Kane, Sarah. 4.48 Psychosis, 1999, manual script.
- Kritzer, Amelia Howe. *Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing,* 1995-2005. Palgrave Macmillan, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. *A future for tragedy? Remarks on the political and the postdramatic,* in *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance,* A&C Black, 2013.
- Peacock, D. Keith. *Thatcher's theatre: British theatre and drama in the eighties.* No. 88. Greenwood Publishing Group, 1999.
- Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today,* Faber & Faber, 2001.
- Sierz, Aleks. *Rewriting the nation: British theatre today.* A&C Black, 2011.
- Saunders, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes,* Manchester University Press, 2002.
- Van der Kolk, Bessel a. and Van der Hart, Onno. *The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma, in Trauma: Explorations in memory,* JHU Press, 1995.
- Chramosilová, Martina. *Beyond the Suicidal Despair: An Analysis of Sarah Kane's 4.48 Psychosis,* Msaryk University, BA thesis, 2014.
- Jürs-Munby, Karen. *'Did you mean post-traumatic theatre?': The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances,* Performance Paradigm 5.2, 2009.

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 2016/06/16
Accepted: 2016/11/15

The Rebirth of New Tragedy in British Theatre with an Emphasis on '4.48 Psychoses' by Sarah Kane

Niyousha Sattari, M.A of Dramatic Literature, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran, Iran
Kamran Sepehran, Associate Professor, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran, Iran

Abstract

This paper figures the new principle for British modern theatre in particular, in the frame of 'post-traumatic' history which will free all repressed traumas of history and community that is neglected by them, and be taken back to them with inherent violence of their images. Last decade of 20th century began with the harsh and brutal performances of the group of opposing young directors whom had a problem with their generation. Categorizing them in the same group, Aleks Sierz named them 'in-yer-face theatre'. This much of violence on the stage exemplified deep traumas which were buried in the traumatic history. Sarah Kane one of the main figures of this group fulfilled the aim of political theatre by the process I borrowed from recent psychoanalytic researches. She wrote her fifth and last play, '4.48 psychoses', just before her suicide in 1999. Mentioning reinterpretation of traumas after the mid 20th century, I focus on Judith Herman and Cathy Caruth's surveys, as the members of PTSD (post-traumatic stress disorder) studies. This group has posed new definition for traumatic dreams and memories by devising the term 'traumatic reenactment'. The victim who suffers from these kinds of dreams and memories is lack of drama. It seems part of him has died and everything has stood in that horrible moment which belongs to the past. In this sense, this singular possession by the past extends beyond the bounds of a marginal pathology and has become a central characteristic of the survivor experience of our time. Yet, what is particularly striking in this singular experience is that its insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred. Curing these traumas, we both urgently demand historical experience. By reinterpretation of new tragedy in the frame of post-dramatic theatre we could access to a traumatic history. The relationship between community and individuals is inseparable and there will be the unity and tension simultaneously between them. By this relation the spectator acts as a witness and even victim since at the same time he was the observant of his own trauma and others too. So, the entire scene becomes traumatic reenactment of a singular traumatic event which has been fixed in the specific moment of past. By reenacting the past, each actor or spectator stays in the liminal state, as a ritual performance. This moment is the moment of pure consciousness. This will be happened by transgressing the boundaries between the Real and reality, as Jacque Lacan mentioned. Thus, this will be the reborn of the new tragedy which is happened as a tension between two senses: terror/ need. As a result, in the explosion of the Real the missing memory is transformed to narrative language which moves both groups to the shared memory, and this is the aim of political theatre. '4.48 psychoses' can be an appropriate scene for representing this kind of tragedy.

Keywords: British theatre, tragedy, traumatic reenactment, Sarah Kane, 4.48 psychoses

Archive of SID

www.SID.ir