بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست دراماتیک

نیوشا ستاری | کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشکده سینماتئاتر ، دانشگاه‌هنر تهران

کامران سپهران | استادیار ، دانشکده سینماتئاتر ،دانشگاه‌هنر تهران

Archive of SID
www.SID.ir

چکیده

مقاله حاضر قصد طرح روشی از اجرا را دارد که برگرفته از مراحل درمانی طرح‌شده ازسوی روانشناسان آمریکایی بعد از جنگ، به‌طورمشخص جودیث هرمن و کتی کروث است. این طرح تبدیل به روشی می‌شود برای درمان و رهایی بیماران ترومازده (تماشاگران/ اجراگران)، که به‌نوعی قربانی اتفاقات و بحران‌های فردی و تاریخی شده‌اند. برای این منظور ابتدا خلاصه تعریف هانس تیس لمن از «تئاتر پست‌دراماتیک» و هم‌چنین شرح نظریات و دیدگاه‌های روانشناسان امریکایی انجمن «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک» ارایه می‌شود. این دیدگاه‌ها وام‌گرفته از تئاتر خشونت آرتو و نظریه روانکاوی فروید و لکان است. در ادامه با استفاده از این توصیفات، صحنه‌ای از رابطه سه‌گانه قربانی/ متجاوز/ ناظر در ارتباط میان تماشاگر و اجراگر تعریف می‌شود. این اجرا «بازنمایی تروماتیکی»، یعنی تکرار رخداد تروماتیک در گذشته سرکوب‌شده‌ای است که امکان بروز نداشته و در تلاش برای فراموش شدن است. تصویر بیرونی این تروماها، راهی برای رها کردن افراد از تروماهای شخصی و فرهنگی آن‌هاست. بهترین روش برای این رهایی، «به‌کلام درآوردن» ناخودآگاه سرکوب شده است که تاکنون از جانب قدرت و جامعه امکان بیان نیافته است. با طرح چنین موقعیتی، تئاتر به‌طورمشخص در ارتباط نزدیکی با سیاست، فرهنگ و اجتماع قرار می‌گیرد که شکلی از تجربه گردهمایی و آیین اجراست. در آخر، این تئاتر سیاسی، به‌عنوان تراژدی جدیدی برای نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه تاریخی و حمله به مرزهای واقعیت موجود تعریف می‌شود که لحظه‌ای از «به‌یاد آوردن» و درنتیجه کنارهم قرار گرفتن دو حس ترس و نیاز و حرکت به‌سوی حافظه‌ای جمعی است.

واژگان‌کلیدی: تروما، بازنمایی تروماتیکی، تئاتر پست‌دراماتیک، تئاتر سیاسی، تراژدی

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در سال ۱۹۹۹، هانس تیس لمن، با انتشار کتابی با عنوان **تئاتر پست‌دراماتیک**، به جمع‌آوری و تشریح گروهی از اجراها و آثار آوانگارد بعد از ۱۹۶۰ پرداخت که بازتعریف جدیدی از تئاتر نو به‌حساب می‌آید. لمن اصطلاح موردنظرش را متفاوت با تئاتر پست‌مدرن مد روز می‌دانست. به اعتقاد او «پست» در این‌جا به معنای مقوله‌ای تاریخی و یا سلسله‌مراتبی بعد درام نیست، بلکه به معنای گسستگی ارتباط آن از درام است. او با این‌کار تئاتر جدید را به‌طورمشخص به آیین‌ها و کهن‌الگوهای آغازین بشر پیوند زد که برای اولین‌بار آرتو مطرح کرده بود و تلاش لمن را می‌توان در ادامه تئاتر خشونت آرتو دانست. مقاله حاضر این ارجاع به گذشته تاریخی را بازگشتی به ناخودآگاه تاریک بشری می‌داند که زیر یوغ فشار تحمیلی ازسوی هژمونی و قدرت حاکم سرکوب شده، و نیاز به برون‌ریزی و تبدیل شدن به کلام دارد. این تعریف می‌تواند مقدمه‌ای برای ارتباط دنیای تئاتر نو با ناخودآگاه بشری باشد.

در سال ۱۹۸۰، جمعی از روانشناسان آمریکایی، انجمنی برای تعریف و تشخیص «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک» تشکیل دادند و روش درمان این بیماری را به‌طورمشخص، مشابه نتیجه‌گیری ژانت و فروید، به‌کلام درآوردن تروماهای سرکوب‌شده در طول زندگی انسان دانستند. دو تن از مهم‌ترین سخن‌گویان این گروه «جودیث هرمن» و «کتی کروث» هستند که با بازتعریف جدیدی از نظریات فروید و لکان و پیروان آن‌ها، اصطلاح «بازنمایی تروماتیکی» را در شرح درمان کلینیکی این بیماران به‌کار بردند. این مقاله به‌طورمشخص می‌کوشد ارتباطی میان روش مرحله‌به‌مرحله درمانی این افراد با نوع بازنمایی و اجراهای تئاتر پست‌دراماتیک بر روی صحنه اجرا برقرار کند. هرمن در کتاب خود با عنوان **تروما و درمان**[1] این مراحل را در ارتباط سه‌گانه‌ی شکل‌گرفته میان قربانی، متجاوز و ناظر تعریف کرده است. مقاله حاضر با استفاده از این مراحل، ارتباط میان تماشاگر و بازیگر را شکل می‌دهد و با درنظر گرفتن این ارتباط به‌طورمشخص جایگاه تماشاگر و ارتباط آن با اجرا و اجراگران مطرح می‌شود. در ادامه مقاله با توصیف این جایگاه، به تعریف جدیدی از تماشاگر در برابر صحنه اجرای تئاتر پست دراماتیک می‌پردازد که طی سه مرحله با ترومای خود روبه‌رو شده، با آن یکی شده و آن‌را رها می‌کند. به‌این‌ترتیب اجرای تئاتر و تماشای آن راهی می‌شود برای درمان قربانیان ترومازده، طی تمام اتفاقات و رخدادهای مهم تاریخی قرن بیستم و بیست‌ویکم: از اتفاقاتی چون جنگ، تروریسم، تجاوز و حقوق پایمال‌شده زنان تا مسائلی شخصی‌تری چون ارتباط میان خانواده و اجتماع.

برای‌این‌منظور ابتدا خلاصه‌ای از فعالیت‌ها و ایده‌های انجمن «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک»، و سپس توصیفی از تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن و هم‌چنین تئاتر سیاسی نظریه‌پردازان پس از او ارایه می‌شود. در ادامه با به‌کارگیری این توصیفات، مراحل درمانی تئاتر پست‌دراماتیک برای آزاد کردن تروماهای شخصی یا تاریخی سرکوب‌شده نزد بشر امروزی طرح می‌شود که به‌نوعی پیش‌درآمدی است بر تعریف تراژدی نو و درنتیجه تقابل دو حس ترس/ نیاز.

Archive of SID
www.SID.ir

تئاتر پست‌دراماتیک و بازنمایی آن

هانس تیس لمن[۲] در سال ۱۹۹۹ کتابی مرجع برای توضیح ویژگی‌های تئاتر معاصر منتشر کرد و آن‌را **تئاتر پست‌دراماتیک**[۳] نامید. کارن ژورس مونبای[۴] مترجم این کتاب به زبان انگلیسی درمورد اهمیت آن می‌گوید: «مطالعات لمن به‌طور مشخص به نیاز حیاتی هنر به یک تئوری جامع و در دسترس پاسخ می‌دهد، چراکه درام و ساختار تئاتر شکل گرفته از سال۱۹۷۰را دیگر نمی‌توان دراماتیک نامید». (ژورس مونبای ، ۲۰۰۶: ۱) به باور لمن، با ظهور تکنولوژی‌های نو، شکل درک آثار هنری و ادبی تغییر کرده و از نو زیرسوال رفته است. باوجود نشر این تکنولوژی نو و فراگیر به‌عنوان دنیایی غیرمادی در فضای رسانه، "وجه متمایز تئاتر درست با مادیت ارتباط[۵] در آن مشخص می‌شود". (لمن،۱۳۸۳: ۳۴) به‌اعتماد لمن تئاتر نه‌تنها مکانی برای سنگینی حضور بدن‌ها، بلکه محلی برای یک گردهمایی واقعی است؛ محلی که در آن تقاطع منحصربه‌فردی از سازمان‌دهی زیباشناسانه و زندگی هرروزه رخ می‌دهد. درمقایسه با سایر هنرها که تولیدکننده‌ی یک شیء یا در ارتباط با رسانه‌ها هستند، در تئاتر فعل اجرا به‌اندازه‌ی فعل دریافت[۶]، به‌عنوان یک عمل واقعی در این‌جا و اکنون اتفاق می‌افتد. "تئاتر به‌معنای مصرف جمعی زندگی و تنفس هوایی مشترک در محلی است که اجرا و تماشا در آن به‌وقوع می‌پیوندد". (لمن،۱۳۸۳: ۳۵) دیدگاه لمن را می‌توان در ترکیب با پیشنهاد باز کرشو[۷] در کتاب خود **سیاست اجرا**[۸]، این‌طور صورت‌بندی کرد: «نقشه‌ی مربوط به عملکرد تئاتر در ارتباط با سه مفهوم طرح می‌شود: پرفورمنس، اجتماع[۹]، فرهنگ». (کرشاو، ۱۳۹۲: ۱۷)

تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن به تبادل و آمیزش دایمی و ادامه‌دار بین تئاتر و درام اشاره دارد. در واقع تئاتر در مرکز بحث لمن قرار گرفته است و «متن» تنها به‌عنوان یکی از عناصر و مواد خام در کنار سایر عناصر و اجزا قرار می‌گیرد. متن "به‌عنوان یکی از موارد آفرینش صحنه‌ای و نمایشی است، نه در مقام ارباب سایر اجزا». (لمن،۱۳۸۳: ۳۵) این هنرمندان تمرکز خود را بر تولید یک رویداد یا موقعیت می‌گذارند که وضوح و یگانگی‌اش ارجاع به چیزی دارد که لمن آن‌را «موقعیت، ارتباط و یک لحظه‌ی اجتماعی می‌داند که قادر به ساختار بخشیدن به آن است». (کرول اتال، ۲۰۱۳: ۵)

تأکید لمن بر اهمیت تئاتر و مرکزیت‌زدایی از متن، دلیل انتخاب اصطلاح «تئاتر پست‌دراماتیک» را برای کتابش نیز توضیح می‌دهد. درواقع او با انتشار کتاب‌اش به این عنوان، جایگزین مناسبی برای اصطلاح متداول و مرسوم «تئاتر پست‌مدرن» ارایه کرد. لمن نیز هم‌چون منتقدانی که تئاتر و پرفرمنس را به پست‌مدرنیسم نسبت می‌دهند، به دنبال یافتن زبان مناسبی برای این تئاتر جدید بود، «اما او این‌کار را با درنظر گرفتن ارتباط آن به تئوری‌های دراماتیکی و تاریخ تئاتر انجام داد که شامل هماهنگی و عدم هماهنگی آن با تاریخ تئاتر آوانگارد و همچنین بررسی برابر زیبایی‌شناسی فضا، زمان و بدن و استفاده از متن بود".(ژورس مونبای، ۲۰۰۵: ۱۳) بنابراین «پست» در این‌جا به‌معنای یک مقوله‌ی تاریخی و یا سلسله‌مراتبی بعد درام نیست، بلکه به‌معنای نپذیرفتن تداوم

Archive of SID
www.SID.ir

ارتباط آن با درام است و به‌معنای دقیق‌تر می‌توان آن‌را آنالیز و یادبودی از درام درنظر گرفت. این ارتباط در تئاتر معاصر بعد از ۱۹۷۰ اتفاق افتاد. تعریفی که لمن از تئاتر پست‌دراماتیک ارایه می‌دهد قوام‌بخش تحلیلی با دانشی دقیق و باپشتوانه است. برهمین‌اساس او تقابل ذاتی تئاتر دراماتیک و پست‌دراماتیک را این‌طور تعریف می‌کند: "نمایش به‌جای کنش پلات‌محور، اجرا به‌جای بازنمایی". (لمن،۱۳۸۳: ۱۰۵)

با توجه به تعاریف و نتیجه‌گیری‌های لمن، از دو جنبه می‌توان تئاتر پست‌دراماتیک را فراهم‌کننده بستری برای بررسی تئاتر مدرن بعد از جنگ درنظر گرفت:

۱.جاگزینی اصطلاح پست‌دراماتیک به‌جای تئاتر پست‌مدرن، به‌وضوح اشاره به بازگشت تئاتر به ریشه‌های اولیه‌ی اجرا و واسازی آن دارد و این تعریف وامدار تئاتر آرتو و تئاتر خشونت او است. چراکه او ضرورت تئاتر و اجرا را در بازگشت به بدویت و توحش بشری و اجرای تئاتر مبتنی بر آیین‌ها و مناسک کهن می‌دانست. این تعریف را می‌توان به‌معنای فرو رفتن درون ناخودآگاه و کهن‌الگوهای بشری در تاریخ و کشف سیاه‌ترین و عمیق‌ترین لایه‌های آن دانست؛ و راه‌حل این‌کار درهم کوبیدن دنیای ذهن، هم‌چون شوک و زخمی ناگهانی است. آرتو آن‌را تنها از طریق تولید تصاویر خشونت‌بار امکان‌پذیر می‌دانست. چون با نیروی پرشوری که به درون نفوذ کرده و با تأثیری پایدار و مداوم، می‌توان به تطهیر و پالایش ذهن رسید.

۲.ازطرفی‌دیگر چنان‌که گفته شد لمن فضای تئاتر را به‌مثابه یک فضای اجتماعی معرفی می‌کند که اجرا در این‌جا و اکنون اتفاق می‌افتد. براین اساس تئاتر نوعی گردهمایی واقعی از بدن‌های زنده است که اجرا و تماشای آن مشابه مصرف جمعی از هوایی مشترک است. او برهمین‌اساس رابطه‌ی هنر و سیاست را غیرقابل‌اجتناب دانسته و به طرح یک تراژدی نو می‌پردازد. این تراژدی به‌شکل تجاوز[۱۰] به هنجارهای اجتماعی مطرح می‌شود که در واقع پایه‌های اساسی هویت وجودی را بی‌ثبات می‌کند؛ لحظه‌ای که مخاطب دچار شوک شده و در این مواجهه عادات فکری‌اش که در چارچوب ایدئولوژی قدرت شکل گرفته‌اند، موردحمله قرار می‌گیرند. او معتقد است این موضوع تنها با کنار گذاشتن الگوهای بازنمایی موجود اتفاق می‌افتد.

شرح و بسط هریک از این دو جنبه، می‌تواند نحوه شکل‌گیری تراژدی نو را توضیح دهد و راه رسیدن به تئاتردرمانی و سویه رهایی‌بخش مدنظر مقاله را فراهم کند. بدین‌منظور حمله به لایه‌های عمیق ناخودآگاه را باید به‌طورمشخص در ارتباط با تروماهای سرکوب‌شده در آن بررسی کرد. این تروماها درواقع فراتر از لایه‌های فردی و شخصی می‌روند و به وسعت تاریخ می‌رسد: تاریخ جنگ، تبعید، تجاوز و ... .

تئاتر به‌منظور هبوط به مغاک ناخودآگاه

کریستوف اینز[۱۱] بررسی جنبش آوانگاردیسم را منحصر به امکانات و تغییرات دنیای مدرن نمی‌داند، بلکه در نظرش به‌بیان‌دقیق‌تر باید "ریشه‌ی آن‌را در بدویت بشری[۱۲] دید." (اینز، ۲۰۰۵: ۲) این تعبیر مبتنی بر دو جنبه‌ی مکمل هم است: "یکی کشف حالات رویاگونه ذهن یا سطح غریزی و

Archive of SID
www.SID.ir

ناخودآگاه روان بشر؛ و دیگری شبه مذهبی که متمرکز بر افسانه‌ها و جادو بوده و تئاتر را به سمت آزمایش مناسک و الگوهای مذهبی و اجرای آن‌ها می‌برد". (آیبید)

به باور اینز ایده‌ی بدویت در تئاتر آوانگارد را آزمایش‌های مختلف زیباشناسی دست‌به‌دست منتقل کرد تا به پیشرفت تکنیکی درون خود هنر منجر شد. این کار مدیون کشف پرسش‌هایی بنیادی است: تئاتر چیست؟ نمایش‌نامه چیست؟ بازیگر کیست؟ تماشاگر چه‌کسی است؟ چه ارتباطی بین همه‌ی این‌ها وجود دارد؟ و چه شرایطی بهترین پاسخ را فراهم می‌کند؟ "در این سطح، باور علمی در دوره‌ی مدرن موازی با بازگشت به فرم ابتدایی قرار گرفت؛ که خبر از جایگزین شدن ساختار الگوهای نخستین به‌جای فرم‌های مسلط زمان خود می‌داد". (آیبید: ۳) برهمین‌اساس احتساب صفت پست‌دراماتیک برای تئاتر امروز را نیز می‌توان اشاره به تئاتری دانست که خود را ملزم به عملکردی فراتر از درام می‌داند. به باور لمن "هنر در کل نمی‌تواند بدون ارجاع به فرم‌های ابتدایی پیش رود". (لمن،۱۳۸۳: ۳۶) ریشه‌ی باورهای مذهبی اخلاقی دوران نخستین را می‌توان به‌خوبی در ایده‌ی کتاب **توتم و تابو**[۱۳] اثر فروید دید. بنابراین آیا نمی‌توان این فرم بیانی نو از تئاتر را در ارتباط با دنیای نامتقارن و بازنمایی‌ناپذیر تروماهای سرکوب‌شده بررسی کرد؟

مطالعه تروما در ابتدای ورودش به مباحث روانکاوی، در ارتباط با بیماری هیستری در زنان معرفی شد. در اواسط دهه‌ی ۱۸۹۰، ژانت در فرانسه و فروید به همراه همکارش بروئر در وین، به‌طورقابل‌توجهی به نتیجه‌ای مشابه رسیدند: "هیستری وضعیتی است که یک ترومای روانی به‌وجودش می‌آورد». (Herman, manual script) در ادامه نیز به این نتیجه رسیدند که علایم جسمی ناشی از هیستری، تصویری مبدل از رخدادهای پریشان‌زای فراموش‌شده در حافظه را نمایش می‌دهند. بروئر و فروید در یک جمع‌بندی ماندگار، دلیل این وضعیت را این‌طور ثبت کردند: «بیماران هیستریک اغلب از «خاطرات» رنج می‌برند". (آیبید) و فروید در یک نتیجه‌گیری گسترده‌تر، با بررسی ارتباط مستقیم میان تروماها و خشونت‌های تاریخی در بحبوحه‌ی جنگ جهانی اول گفت "سرکوب‌ها زمینه‌ی تمام واکنش‌ها به تروماهاست؛ خواه جنسی، خواه عواملی بیرونی». (کاپلان، ۲۰۰۵: ۲۹) این خاطرات سرکوب‌شده سال‌ها بعد به‌شکل علایم فیزیکی حاد و بیمارگونه به‌سطح باز می‌گردند. آن‌ها در ادامه‌ی مطالعاتشان بهترین راه را برای درمان این بیماری «به‌کلام درآوردن» آن معرفی کردند.

تشکیل انجمن روان‌پزشکان آمریکایی در سال ۱۹۸۰، که شامل تشخیص «اختلالات اضطرابی پست تروماتیک»[۱۴] (PTSD) بود، راه را برای مطالعات بیشتر در مطالعه‌ی تروماهای روانی باز کرد. این گروه با بررسی آسیب‌های روانی بعد از جنگ و هم‌چنین آسیب‌های ناشی از اتفاقات بومی و فردی، "به توضیح تجربیات غیرقابل تحمل از اتفاقات و فجایع ناگهانی پرداختند؛ که پاسخ به این رخدادها، به‌شکل کنترل‌نشده و ظهور دائمی و مکرر توهمات و سایر اختلالات بود". (کروث، ۱۹۹۶: ۵۷) برخلاف بسیاری از اختلالات روانی،"شناخت PTSD بستگی دارد به ارتباط همزمان علائم بیماری با رخداد تروماتیکی اتفاق افتاده. این ارتباط هم تسلسل زمانی دارد و هم شباهت

Archive of SID
www.SID.ir

محتوایی." (شلِو، ۲۰۰۹: ۱) کسانی که به‌طور مداوم و بی‌اختیار از این اختلالات رنج می‌برند، در هرلحظه رخداد تروماتیک را با حسی از یک تهدید دائمی و ورود خودسرانه علائم استرس‌زا، از سر می‌گذرانند. چراکه "بعد از یک تجربه‌ای تروماتیک، سیستم حفاظتی بدن در یک وضعیت هشدار دایمی برای امکان بازگشت به همان تجربه، قرار می‌گیرد و تحریکات فیزیولوژیکی به‌شکل شدت‌یافته ادامه می‌یابند." (Herman, manual script)

خاطرات تروماتیکی بازنمایی‌شده در یک‌لحظه از زمان فیکس شده‌اند، و همه‌چیز در خلسه‌ای بی‌زمان در جریان است. به‌همین‌ترتیب وقایع بدون تسلسل زمانی بوده و هیچ داستانی نخواهند داشت؛ اتفاقات از نوعی تکرار رنج می‌برند که فروید آن‌را «اجبار به تکرار»[۱۵] نامیده بود. به‌این‌ترتیب با سپری‌شدن زمانی طولانی از اتفاق تروماتیک، فرد ترومازده هم‌چنان با آن اتفاق زندگی می‌کند. درواقع گویی که زمان درست در آن لحظه ایستاده است. آن‌ها قادر به ادامه‌ی زندگی در حالت نرمال خود نیستند، چراکه تروما مکرراً در آن ایجاد اختلال می‌کند. درواقع لحظه‌ی تروماتیکی در یک فرم غیرعادی از حافظه، بازتولید شده و به‌صورت خودبه‌خودی، هم به‌صورت فلش‌بک در بیداری و هم به‌شکل کابوس در خواب، وارد خودآگاه می‌شود.

> "مردم بر این باورند که حقیقت تروما در تحمیل خود به بیمار، گواه بر قدرت آن است: بیمار در اصل در آن تروما تثبیت شده است. باوجود غیرقابل درک بودن این تجربه، اما درحقیقت روان‌نژندی تروماتیکی باعث رنج بیماران شده و بیداری آن‌ها را با خاطرات تصادف‌شان تسخیر می‌کند". (کروث، ۱۹۹۵: ۱۵۲)

به‌این‌ترتیب داستانی که این فلش‌بک‌ها و خاطرات روایت می‌کنند، به‌معنای دقیق هیچ مکانی ندارد؛ نه در گذشته که تجربه‌ای مربوط به آن است و نه در حال. آن‌ها هیچ تصویر دقیقی ندارند و طوری به‌نمایش درنمی‌آیند که قابل‌درک باشند. تروما در ورود خودسرانه‌ی مداوم خود در حسی از فراموشی، به‌نظر روایت‌گر واقعیتی دیگر بوده و پیدایشی غیرقابل‌فهم دارد. به‌این‌ترتیب حقیقت رخداد تروماتیکی نه‌تنها به‌شکل واقعیتی خصمانه، بلکه به‌شکل اتفاقی دور از فهم و بدون جامعیت بازنمایی می‌شود. و به‌این‌ترتیب تکرار رخداد تروماتیک در رویاها و خاطرات و فلش‌بک‌ها در افراد ترومازده، «بازنمایی تروماتیکی»[۱۶] آن رخداد تثبیت‌شده خواهد بود. براین‌اساس تروماها "فرم ویژه‌ای از خاطرات هستند که فقط تأثیر می‌گذارند و معنایی را با خود حمل نمی‌کنند. تنها به‌دلیل همین بی‌معنا بودن تجربیات تروماتیکی است که سوژه به‌طور مداوم گرفتار چنین رویاها، فلش‌بک‌ها و توهمات می‌شود".(کاپلان، ۲۰۰۵: ۳۴)

مقالات مهم فروید در ابتدای قرن بیستم، در ارتباط با جنگ، تمهیدی از ارتباط علایم بیماران ترومازده با موضوع فرهنگ و ایدئولوژی در سطحی وسیع‌تر بود. در ادامه، بعد از دهه هشتاد در قرن بیستم، روانشناسان PTSD، به بررسی این اختلالات خارج از قلمروی فردی پرداختند. آن‌ها نتیجه گرفتند اگر تروماها در حوزه فردی قابل‌بحث هستند، بررسی آن‌ها در متن گسترده‌تر فرهنگ نیز میسر است. درنظر «جودیث هرمن»[۱۷]، توجه به حمله تروماها علاوه‌بر خودآگاه فردی،

Archive of SID
www.SID.ir

به‌همان اندازه خودآگاه اجتماعی را نیز شامل می‌شود. براین‌اساس شناخت اخیر تروماها به‌معنای توجه به قربانیان فراموش شده است: قربانیان تجاوز، شکنجه، جنگ و خشونت‌های محلی. پس با گسترش مطالعه تروماها به مرزهای اجتماعی، "ظهور تروماها به‌شدت مرتبط با مدرنیته شدن جوامع شد؛ مرتبط با انقلاب صنعتی و ماشین‌های خطرناک تولیدشده در آن دوره و همچنین رشد سریع طبقه بورژوا". (کاپلان، ۲۰۰۵) مدرنیته عمیقاً در ارتباط با امپریالیسم، مصرف‌گرایی و فاشیسم مطرح می‌شود که به نقل از نتایج مطالعات گسترده، «پل گیلوری آن‌ها را پایه و اساس تمام رخدادهای فاجعه‌آمیز قرن بیستم می‌داند؛ و روانشناسان نیز در ادامه عامل آن‌را درنتیجه‌ی ریشه کردن تروماهای تاریخی و فردی در نوع بشر معرفی می‌کنند". (ـیبید:۲۴)

این شرح مختصر از بازنمایی‌ناپذیری تروماها، نشان می‌دهد امکان بررسی خاصیت روایت‌ناپذیری آن‌ها، در ارتباط با فرم آنتی- بازنمایی تئاترهای «پست‌دراماتیک» وجود دارد. چراکه این تئاتر در تلاش برای «دست‌یافتن به عمیق‌ترین لایه‌های واقعیت، به‌جای ظهور فریبنده و سطحی آن است تا به این شکل به طبیعت درونی انسان مثالی[۱۸] با نشا"نه‌های مسلم آن در تقابل با تصویر طبیعی از افراد اجتماعی تعریف‌شده، تجسم بخشد". (اینز، ۲۰۰۵: ۱۹) این واقعیت بیرونی، انعکاس روانی شخیت‌ها بر روی صحنه است؛ به‌معنای هبوط به مغاک ناخودآگاه ذهن. آرتو عقل و منطق را که منجر به تحجر و کند شدن ذهن می‌شود به‌شدت انکار و رد می‌کرد. "و روش پیشنهادی او هذیان و خودانگیختگی بی‌منطقی بود که توانایی رها کردن ذهن سرکوب‌شده را به‌شکل پالایش عاطفی کلاسیک/ تراژیک داشته باشد»". (آیبید:۵۷) به باور او "گرایش طبیعی بشر به خشونت و تجاوز که می‌توان نمایش آن‌را در فاشیسم و استالینیسم در اواسط ۱۹۳۰ دید، با تئاتر خشونت امکان تطهیر و پالایش را می‌یابد". (ویلسون گلدفریب، ۲۰۱۲: ۳۷۶)

شاید بیان یک نمونه در تاریخ تئاتر به روشن‌تر شدن این موضوع کمک کند. نمایشنامه **نجات‌یافته**[۱۹] اثر **ادوراد باند**[۲۰]، در سال ۱۹۶۵ برای اولین‌بار در سالن رویال کورت لندن به‌روی صحنه رفت. در این اجرا، صحنه سنگ‌زدن تعدادی جوان اوباش به نوزادی در گهواره، با واکنش شدید تماشاگران روبه‌رو شد. اما باند هدف خود را به‌تصویر کشیدن خشونت‌های دوره‌ای رایج در اجتماع و ارایه راه‌حل برای آن‌ها اعلام کرد. به اعتقاد او "خشونت در ذات نوع بشر است، و از این خشونت باید به‌عنوان ابزاری سیاسی استفاده کرد". (سیرز، ۲۰۰۰: ۱۹) باند در پاسخ به اعتراضات تماشاگران و منتقدان گفت: «نوشته‌ی من درمورد خشونت، به‌اندازه‌ی آثار جین آستین درمورد رفتارها، طبیعی است». و در دفاع از کارش گفت: "خشونت تمام جامعه ما را گرفتار خود کرده است و درصورت به‌پایان نرسیدن آن دیگر هیچ آینده‌ای وجود نخواهد داشت". او انکار خشونت و ثبت نکردن آن‌را بی‌اخلاقی دانست. (آیبید) درواقع چیزی‌که منجربه آزار مخاطبان شده بود نه خشونت بیش‌ازحد آن، بلکه حس سنگدلانه آن بود؛ حس بی‌تفاوتی شخصیت‌ها به پلیدی خودشان و حقیقت بیگانگی و شکل طبقه اجتماعی آن‌ها. "این تصاویر خشونت‌آمیز ما را با ماهیت درونی خودمان روبه‌رو می‌کرد. ما را مجبور می‌کرد بپذیریم که خشونت عاملی خارجی نیست بلکه طبیعت ماست." (آیبید)

Archive of SID
www.SID.ir

بنابراین تئاتر خشونت «به‌دنبال درهم گسیختن ناخودآگاه مخاطب و خرد کردن احساسات او با پرورش زبانی جدید ورای کلمات نوشته شده‌ی مشخص بود". (برواسکی، سوجیرا، ۲۰۱۳: ۷۲)

تئاتر به‌مثابه یک نهاد اجتماعی[۲۱]

دومین وجه از تئاتر موردنظر لمن که آن‌را به سیاسی شدن نزدیک می‌کند، در نظر گرفتن آن به‌عنوان محلی برای یک گردهمایی اجتماعی است. آرتو با طرح تئوری تئاتر خشونت، نیاز چنین تئاتری را بریدن از شاهکارهای گذشته می‌داند که نمایانگر تفکر سازش‌گرانه‌ی بورژوازی است، و مخاطب را از یک چشم‌چران صرف به موجودی فعال و تاثیرگذار تبدیل کرده است. این ادعای آرتو ایده و دیدگاه او را به بستر تاریخ پیوند می‌زند؛ به‌این‌معنا که تئاتر چیزی جدا از تاریخ و وضعیت اجتماعی و سیاسی ما نیست. این موضوع به‌همراه دیدگاه مشخص لمن در باب تئاتر پست‌دراماتیک، بحث را به جایگاه تئاتر به‌عنوان یک پایگاه اجتماعی و سیاسی بسط می‌دهد. باوجود اینکه تئاتر صرفا هنری برای ارایه ابعاد سیاسی نیست، اما با الگوها و پیکره‌ی ویژه‌ی خود، اجتماع منحصربه‌فردی را برای درگیری مستقیم تماشاگران در درک واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌کند. لمن در یکی از سمینارهای خود بعد از چاپ کتاب **تئاتر پست‌دراماتیک**، در اهمیت این ارتباط می‌گوید: "تئاتر نیاز به دست و پنجه نرم کردن مستقیم با موضوعات سیاسی دارد؛ حتی اگر هیچ راه‌حل و چشم‌اندازی برای ارائه نداشته باشد". (کارول ات آل، ۲۰۱۳: ۲) بنابراین بحث با این سوال ادامه می‌یابد که فرم‌ها و استراتژی‌های مناسب برای سیاسی‌شدن تئاتر چیست؟

لمن در توصیف این وضعیت تنها راه را کنارگذاشتن الگوهای بازنمایانه می‌داند. "شیوه‌ای که در آن یک‌سری الگوهای معنایی استاندارد دیگر به مخاطب توهین نمی‌کند. شیوه‌ای که دیگر او را محدود به تجربه‌ای محصور در قاب واقعیت زیباشناسی[۲۲] نمی‌کند، بلکه او را در فضایی به‌مراتب واقعی[۲۳] قرار می‌دهد. درواقع لمن رجوع به تئاتر پست‌دراماتیک را اجرایی برای فوران واقعی می‌شناسد". (آیبید: ۵) این بحث، به‌طورمستقیم ارجاع به بحث لکان از ساحت امر واقعی دارد. لکان «امر واقع» را در ادامه طرح ترومای پنهان‌شده در سرکوب‌ها تئوریزه و آن‌را به تأکید از واقعیت جدا کرد. در واقع "واقعیت درون ساختاری نمادین قرار گرفته که اسلاوی ژیژک آن‌را دارای فرم داستان (فیکشن) می‌داند".(جرز مونبای، ۲۰۰۹: ۳) با بروز رویداد تروماتیکی، "امر واقعی در قالب بازگشت چیزی شک‌آور و ترومایی غلیان کرده و توازن زندگی روزمره‌ی فرد را برهم می‌زند". (ژیژک،۱۳۹۲: ۶۱) این امر باعث می‌شود او از نظم نمادین، یعنی نظام قدرت و ایدئولوژی، کنار گذاشته شود. به‌این‌ترتیب مرز میان امر واقعی و واقعیت که از دل نظم نمادین نشأت گرفته، شکسته شده و به‌تقابل با ایدئولوژی خام و ساده‌اندیشانه‌ی واقعیت پذیرفته‌شده می‌پردازد. طرح بازنمایی واقعی تروماها، مجرای ورود به‌دنیای آشفته و رویاگون اجراهای پست‌دراماتیک است که در ادامه بررسی می‌شود.

لمن نتیجه‌ی پیوند هنر و سیاست را به‌وجودآمدن نوعی تراژدی نو در دنیای مدرن می‌داند. او در مقاله‌ی خود باعنوان «آینده‌ی تراژدی؟»[۲۴]، در توصیف و تشریح تراژدی موردنظرش با این مقدمه

Archive of SID
www.SID.ir

آغاز می‌کند که تماشای یک اجرای پست‌دراماتیک برای مخاطب به‌مثابه تجربه‌ی یک لحظه از تئاتر است که در اصل نمایش صداها و سکوت‌هاست. "صدا و سکوت مخاطب و یا کنش گوش دادن و دیدن او که تمام‌شان برای او به معنای لحظه‌ی به‌یادآوردن است." (لمن، ۲۰۱۳: ۹۱) به‌باور او "این اعتقاد تراژیک به آن لحظه‌ها و ساختارهای زندگی دست می‌یابد که بشر به سمت مرزها و حدها حرکت کرده و از آن‌ها عبور می‌کند". (آیبید:۹۲) این حس تجاوز به مرزها به‌وجودآورنده‌ی نوعی اشتیاق متعالی و روح انقلابی برای امکان درکی رادیکال از وجود بشر است. براین اساس لمن تئاتر پست‌دراماتیک را به‌عنوان یک تجاوز تراژیک[۲۵] معرفی می‌کند.

به‌اعتقاد او باوجود بازنمایی دراماتیک ذات و روح یک کشمکش تراژیک تجاوز تراژیک، یک پدیده به‌حساب می‌آید که به‌موجب آن نوعی آگاهی، احساس و شوک فکری حاصل می‌شود و هیچ ساختار دراماتیکی را نیز به‌خود نمی‌پذیرد. این تجاوز موجبات انواع ماجراجویی‌های خطرناک اروتیک و به‌خطر انداختن زندگی را فراهم می‌کند که وجودشان ارزش «واقعی» بشر را به او بازمی‌گرداند. پس "یک تجربه‌ی تراژیک را نمی‌توان محدود به بازنمایی هنری یک‌سری کشمکش‌های اخلاقی و سیاسی کرد، بلکه تجربه‌ی چنین لحظه‌ای درواقع پذیرش بی‌قید و شرط زندگی خواهد بود، حتی به قیمت تحمل درد و رنج و مرگ." (آیبید: ۹۸)

این نزدیکی، سیاست و هنر را تنها محدود به فعالیت و کشمکش برای قدرت نمی‌داند و مشابه بیان «ژاک رانسیر»[۲۶] هنر تنها با دنبال کردن موضوعات و جریانات سیاسی جاری در جامعه و یا بین افراد و گروه‌های اجتماعی، به امری سیاسی تبدیل نمی‌شود. بلکه هنر و سیاست هر دو فرمی از «توزیع امر محسوس»۲۷ هستند (رانسیر،۱۳۹۲: ۲۳) به تعبیر رانسیر، "هنر آن لحظه سیاسی می‌شود که نظم موجود را تأیید کرده و الگوهای جدیدی برای چگونگی توزیع کالا و فضای نمادین معرفی می‌کند. در این صورت، مرز بین قلمروی سیاسی، خواه رویت‌پذیر یا رویت‌ناپذیر، حذف شده و از بازنمایی و صدای خودکار بی‌بهره می‌شود". (بروسکی، ساجیرا، ۲۰۱۳: ۷۳) درنظر او زمانی می‌توان میان هنر و سیاست پیوند ایجاد کرد که این پیوند در قالب اختلاف۲۸، که همان رژیم استتیکی[۲۹] است، پی‌ریزی شود. این اختلاف معرف تعارض، البته در نه در معنای عام کلمه، بلکه در معنایی خاص، یعنی تعارض میان حس[۳۰] و حس. "اختلاف به معنای نوعی تعارض یا کشمکش میان یک نمایش حسی خاص و یک برداشت خاص از معنای آن، یا نوعی کشمکش میان چند رژیم حسی و/یا چند بدن است. سیاست فعالیتی است که به موجب آن چارچوب معرف ابژه‌های مشترک از نو تعریف می‌شوند." (رانسیر،۱۳۹۲: ۱۹) به‌تعبیری می‌توان گفت سیاست انواع جدیدی از بیان جمعی را برمی‌سازد.

اما این شکل از مواجهه به‌طورمشخص نیاز به هرچه نزدیک شدن بازیگران و تماشاگران دارد: به‌شکل تولید مکان و فضای اجتماعی برای حضور همزمان هردوی تماشاگر/ بازیگر. مشابه تعریف فیشرلیخت از «تئاتر همسرایی»[۳۱] که ارتباط تماشاگر و اجراگر را مشابه لوپی تعریف کرده، درنتیجه‌ی فرآیند بازخوردی خودسازنده در فعل‌وانفعال میان فعالیت اجراگر و درک و پاسخ

Archive of SID
www.SID.ir

تماشاگر، انرژی آزاد می‌شود. انرژی‌ای که درنتیجه‌ی آن عمل و رفتاری با کیفیتی خاص در قالب یک اجتماع ظهور می‌کند». (فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۲۴۷) اما ایدئولوژی مخالف با این همراهی است.

هدف ایدئولوژی به‌عنوان سیستمی از باورها و ارزش‌هایی که توسط قدرت از گلو به‌درون ما تپانده شده است، آفرینش موجوداتی خشک و بی‌تفاوت است که قادر به ایجاد هیچ‌گونه ارتباطی با مخاطب نباشند. و درنتیجه‌ی آن نمایش در یک‌سو و مردم درسویی‌دیگر قرار می‌گیرند. پس "به‌جای آن‌که به مردم حقیقت وجودشان را نشان دهند، تصویر آن‌را در آینه نشان خواهند داد". (آرتو،۱۳۸۳: ۱۱۲) چنانکه گفته شد راه رسیدن به عمیق‌ترین و قدیمی‌ترین لایه‌های خود، نابود کردن آن‌هاست، تا درهایی از درکی مطهر باز شوند. اما این سیستم مانند سدی بر هنرمند ظاهر می‌شود و او باید بر آن غلبه کند؛ کار هنر رادیکال نیز دقیقا رسیدن به همین هدف است. دلیل ریشه کردن ایدئولوژی درون همه، مواجهه‌شدن با چیزی است که باعث ایجاد چالش در وجود آن‌ها می‌شود. اما به‌وجود آوردن چنین مواجهه‌ای تئاتر را به نهادی اجتماعی تبدیل می‌کند.

«مردم نه برای ارتقای سطح فرهنگی خود، بلکه بدین‌خاطر به تئاتر می‌روند که متأثر شوند. آن‌ها سالن تئاتر را، نه درحالی‌که بافرهنگ و فرهیخته شده‌اند، بلکه گیج و متأثر، اندیشناک و با ذهنی خسته ترک می‌کنند. آن‌ها حتی علی‌رغم سردادن بلندترین قهقهه‌ها، چیزی خرسندکننده و رضایت‌بخش نیافته‌اند؛ آن‌ها با ایده‌هایی مواجه شده‌اند که سابق بر این حتی گمان نمی‌کردند وجود داشته باشند." (بدیو،۱۳۹۱: ۲۳)

تعریف و تشریح فرم غیرروایی تئاتر پست‌دراماتیک، توصیف‌کننده واکنش و پاسخ آن به تروماهای سرکوب‌شده درنتیجه بحران‌ها و اتفاقات قرن حاضر است. چراکه خاطرات تروماتیکی با حمل حقیقت گذشته، فرمی از به‌خاطر آوردن را عرضه می‌کنند که در تقابل با بخش پنهانی خاطرات روایی است. این واکنش در پاسخ به این پرسش است که هنرمند تئاتر چگونه می‌تواند با تصویرکردن رخدادهای تروماتیکی ما را ناظر بر اتفاقاتی کند که حتی آن‌ها را به‌طورشخصی نیز از سر نگذرانده‌ایم؟

مقاله حاضر در پاسخ به این پرسش به‌طرح سه مرحله از مواجهه در یک اجرای تئاتر می‌پردازد که راهی برای به‌کلام درآوردن تروماهای شخصی و غیرشخصی سرکوب‌شده و بیرونی کردن آن‌ها برروی صحنه اجرا است.

رسالت تراژدی نو

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

با درنظر گرفتن تمام شاخصه‌های حافظه‌ای تروماتیکی و نوع مواجهه‌ی آن با اجتماع و دنیای اطرافش، تئاتر صحنه‌ای از ارتباط سه‌گانه‌ای می‌شود که تنش میان تماشاگر و اجراگر را شکل

Archive of SID
www.SID.ir

می‌دهد: ارتباط میان قربانی، متجاوز و ناظر. به‌اعتقاد نگارنده راه‌حلی که هرمن برای شکل‌دادن این ارتباط در مراحل اولیه‌ی درمان بیماران ترومازده، میان بیمار و روانکاو، ارایه داده به‌خوبی قابل‌تعمیم به‌دنیای تئاتر برای درمان تاریخ و بشر ترومازده است. صحنه‌ی تئاتر پست‌دراماتیک، با از نو ساختن تنش میان فرد و اجتماع، تماشاگر را به‌عنوان عنصری فعال و درگیر در فعل ترجمه، به‌حساب می‌آورد. برهمین‌اساس صحنه‌ی این تئاتر، فضای تقابل سه‌گانه‌ی قربانی، متجاوز و ناظر می‌شود که با حمله به مرزهای واقعیت موجود در این نظم نمادین، به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نفوذ کرده و آن‌را درهم می‌شکنند. ساختمان نمایش، با تمرکز بر یک رویداد تکین تروماتیک، به‌وضوح در یک قاب «پست‌تروماتیک» تصویر می‌شود. مهم‌ترین مشکل بیماران ترومازده در ناتوانی آن‌ها برای پیوند گذشته‌ی تثبیت‌شده‌ی تروماتیک‌شان با زمان حال روزمره آن‌هاست. با برقراری این پیوند، امکان انتقال گذشته به حال میسر شده و منجر به رهایی آن‌ها از آن خاطره ثبت‌شده می‌شود. بنابراین وظیفه‌ی تئاتر، برقراری این ارتباط سه‌گانه، برای ایجاد پیوند بین گذشته و حال است. "هرمن بنیادی‌ترین صحنه‌ی درمان را در سه مرحله مطرح می‌کند:

۱.ایجاد امنیت و اعتماد

۲.از نو ساختن داستان تروما

۳.بازسازی ارتباط بین قربانیان و اجتماع

در نظر او مهم‌ترین هدف در این مسیر، تلاش برای یافتن زبانی به‌منظور نزدیک‌شدن به ناگفتنی‌ها است." (Herman, manual script) به‌کلام درآوردن این خاطرات شامل توصیف کامل و واضح تصاویر تروماتیکی است. بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در صحنه‌ی پست‌دراماتیک در گام اول، با درنظر گرفتن این ارتباط سه‌گانه، کل فضای اجرا و مکان گردهمایی را به صحنه‌ی اجرا، مخاطبان و مرز جداکننده‌ی آن‌ها تقسیم می‌کند. اکنون نیاز به ادغام این ارتباط سه‌گانه و فضای سه‌بخشی تئاتر است.

۱.صحنه‌ی اجرا در نقش متجاوز

تماشاگر با حضور در فضای اجرا، هیچ پیش‌درآمدی از اجرا نداشته و با تعریفی مشخص از آموخته‌های تزریقی نظم موجود، به سراغ تماشای آن می‌رود. در این حالت او نقش ناظر را خواهد داشت؛ و به‌این‌ترتیب رابطه‌ی فرد (individual) و اجتماع (community) –تماشاگر و اجراگران– شکل می‌گیرد که نتیجه‌ی آن شکل‌گیری یک گردهمایی اجتماعی است، برای مواجه‌ی تماشاگر با هرآن‌چه از رویارویی با آن در زندگی شخصی‌اش سرباز می‌زند. این تصاویر ارایه‌شده حافظ خشونتی است که بدون وجود آن هیچ اتفاقی نخواهد افتاد. براین‌اساس صحنه‌ی اجرا نقش متجاوز را بازی می‌کند. درنتیجه تمام باورها و اعتقادات ایدئولوژی حاکم در بستر نظم نمادین ، درهم‌شکسته و مرز میان واقعی و واقعیت شکسته می‌شود. نزدیک‌شدن به حدها و مرزها و فروریختن آن‌ها، منجر به ایجاد تنش میان اجراگر و تماشاگران می‌شود. از طریق این تنش به‌وجودآمده، نقش ارتباط سه‌گانه نیز تغییر کرده و صحنه تبدیل به یک تروما شده و فرد وارد

Archive of SID
www.SID.ir

مرحله‌ی اول از این مواجهه می‌شود. او ناظر بر ترومای خودش شده و درعین‌حال متوجه است که دیگران نیز هم ناظر بر او و هم خودشان هستند. در یک لحظه‌ا او با ترومای خودش یکی شده و ازهم‌گسیخته می‌شود. "این صحنه‌ی ترومازده به‌طور همزمان برای او فضایی از نزدیکی و صمیمیت همراه با حسی از تجاوز و خشونت به‌وجود می‌آورد". (Herman, manual script) چراکه درعین احساس نیاز به حضور بقیه، به‌شدت می‌ترسد ازاینکه موردقضاوت بقیه قرار بگیرد و این‌که خانواده و دوستان و نزدیکانش قرار است چه واکنشی در برابر تجربه‌ی تروماتیک او داشته باشند. این رابطه‌ی شکل‌گرفته بین تماشاگران و صحنه، تقابل دو حس «ترس/ شفقت» در تراژدی ارسطویی را به‌شکل تقابل دو حس «ترس/ نیاز» بازنمایی می‌کند. وجود همراه این دو حس، درنتیجه‌ی فقدان میل است که فضایی از صمیمیت درعین وجود حسی از تجاوز و خشونت را به‌وجود می‌آورد.

۲. تماشاگر آینه‌ی یک تروما

تنش میان تماشاگران و اجراگران، به‌شکل تنش میان اجتماع و فرد، مدام ادامه یافته و منجر به بروز دگرگونی پویا در موقعیت فرد و در رابطه‌ی او با اجتماع می‌شود؛ بدون‌اینکه برنده و یا بازنده‌ای داشته باشد. «یک فرد بدون دیگری قادر به انجام کاری نخواهد بود، درعین‌حال‌که وجود دیگری هردو طرف را به‌طور مداوم تهدید می‌کند». (فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۲۵۰) این تنش موجود بین دو طرف، با به‌وجودآمدن خشونتی دوطرفه حفظ و یا ازبین نمی‌رود، بلکه مدام هم‌چون تهدیدی قریب‌الوقوع بر آن‌ها وارد می‌شود. این "اشتیاق برای یک اجتماع- ائتلاف و پیوستگی کامل با دیگران، تهاجم و خود-ویرانگری" را منجر می‌شود. (لمن، ۲۰۱۳: ۹۵)

با حمله‌ی یک‌باره‌ی صحنه بر تماشاگر، او نقش یک قربانی را می‌گیرد که شاهد ترومای خود است. در لحظه‌ای از این مواجهه او با ترومایش یکی شده و فضا آبستن تنش بزرگتر بعدی می‌شود. درنتیجه‌ی این یکی‌شدن، تماشاگر به‌طورهمزمان، عهده‌دار دو نقش می‌شود: قربانی (victim) و شاهد (witness). او درحالی‌که قربانی ترومای واردشده از جانب صحنه است، شاهد ترومای بقیه (تماشاگر/ اجراگر) نیز خواهد بود و این وضعیت جسارت و صداقت تماشاگر و اجراگر را می‌طلبد. برهمین‌اساس وقایع روی صحنه، بازنمایی تروماتیکی ترومای تثبیت‌شده در گذشته است و این وضعیت درنتیجه‌ی حضور هم‌زمان در دو دنیا حسی از ازهم‌گسیختگی را ایجاد می‌کند.

تمام تصاویر روی صحنه، بازنمایی تروماتیکی گذشته‌ی فراموش‌شده‌ای است که هیچ تسلسلی را برنمی‌تابد؛ تصاویری بی‌زمان و مکان. همه‌چیز در خلسه‌ای بی‌زمان جریان داشته و فاقد روایت است. برهمین‌اساس تئاتر به فضایی عمومی برای برملاکردن رازها بدل می‌شود؛ به‌معنای‌دقیق‌تر، فضایی برای به‌یاد آوردن با حافظه‌ای مشترک. در این حالت هم‌چنان‌که ارتباط بین خاطره‌ی گذشته با حال، به‌وجود می‌آید، درعین‌حال فرد، دیگری را نیز، به‌شکل خودآگاه و یا ناخودآگاه با خود همراه می‌کند. درواقع این تصاویر هردوی مخاطب و اجراگر را با تصاویری روبه‌رو می‌کند که همواره در حال‌انکار آن بوده است. درنتیجه‌ی شکل‌گرفتن دیالکتیک تروما بین قربانی و شاهد، تئاتر سیاسی شکل خواهد گرفت؛ سیاست نه به‌معنای سردادن شعار و یا دغدغه‌های روز سیاسی، اجتماعی

Archive of SID
www.SID.ir

و اقتصادی وضعیت موجود؛ بلکه تئاتر سیاسی به‌معنای نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه تاریخی و حمله به مرزهای واقعیت. این فضای به‌وجودآمده، لحظه‌ای از «به‌یاد آوردن» است. افشای سراسر درد در صحنه‌ی اجرا، نمودهایی محض از ابژه‌هایی کاملا موهوم و رویاگونه در قالب یک رخداد است که صحنه با تولید آن، در یک لحظه نمایشی به نوعی ابداع می‌رسد. "ابداعی که خشونت میل را به نقش‌های خرده‌قدرت‌های محلی، روی صحنه گره بزند." (بدیو،۱۳۹۱: ۲۱)

۳.صحنه، ایستاده در فاصله‌ی میان دو مرگ

تئاتر با بازنمایی تروماها و یکی‌شدن با آن‌ها، به مرزها و حدهای واقعیت آن حمله کرده و با ایجاد شوک در تماشاگر، آن‌ها را درهم می‌شکند. اما تئاتر چگونه می‌تواند تا این حد تولید شوک کند؟ "دلیل اصلی آن، اجرای زنده آن است." (سیرز، ۲۰۰۰: ۷) شکسته‌شدن تابوها و حمله به مرزهای واقعیت، دیگر محدود به انزوای فردی نیست، بلکه همه‌چیز در فضایی عمومی در مقابل دیدگان چندین ناظر اتفاق می‌افتد. مخاطب شاهد نمایشی است که تنها در چند قدمی او درحال‌اجراست. با تماشای یک اجرا نه‌تنها خود به آن واکنش نشان می‌دهد، بلکه آگاه به این موضوع است که دیگران نیز مشابه او واکنش نشان داده و از واکنش او نیز آگاهند. "درواقع زمانی‌که تابوها به‌شکل عمومی و همگانی شکسته می‌شوند، تماشاگران تبدیل به شاهدان صریح و مستقیم آن‌ها می‌شوند". (سیرز، ۲۰۰۰: ۷) تئاتر «in- yer- face» در دهه ۱۹۹۰ در بریتانیا، نمونه مشخصی از این نوع مواجهه وجود دارد.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ جنبشی در تئاتر بریتانیا به‌راه افتاد که مسیر آن‌را تغییر داد. گروهی از نویسندگان جوان و ناشناس روش جدیدی در نوشتن به‌وجود آوردند که مخاطبانشان را با شخصیت‌های بی‌اخلاق و احساسی با خشونت و زبانی خام شوکه کردند. الکس سییرز[۳۲] برای این نمایندگان درام نو، یک سبک مشترک درنظر گرفته و اصطلاح «in-yer-face theatre» را برای آن‌ها به‌کار برد. این اصطلاح به‌خوبی نمایانگر "نوعی بی‌واسطگی و حسی از تقابل بود که مرزها را درنوردیده و نمودی از تردید و خطر داشت". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۲۸) بیشتر این نمایشنامه‌ها برگرفته از لحن ستیزه‌جویانه‌ی نسل جوانی بودند که سبکی برای تقابل با خشونت و دشواری‌های فرهنگی دوران مارگارت تاچر اتخاذ کرده بودند. الکس سیرز در تعریف این تئاتر می گوید:

> "بهترین تعریف برای این گروه، هر تئاتری است که مخاطب را از پس گردنش گرفته و با تکان های شدید او را ملزم به درک پیام اثر می‌کند. این تئاتر، تئاتر شور و احساس است. این تئاتر بازیگر و مخاطب را از پاسخ‌های قراردادی سنت جدا می‌کند تا مخاطب را عصبی و هشیار کند. این گروه پیشتاز، مخاطب خود را مجبور می‌کند تا تجربه‌گر ایده‌ها و احساساتی باشد که در زندگی عادی، به دلیل دردناک بودن و وحشتناک بودن و ناخوشایند بودنشان، همواره در حال اجتناب از آن‌ها بوده است".(سیرز،۲۰۰۰: ۴)

نمایشنامه‌های این دوره از روش‌های مختلفی برای ایجاد شوک در مخاطب استفاده می‌کردند تا به‌شکلی‌تأکیدی و تجربی مخاطب را از تئاتر شناخته‌شده‌ی قبلی جدا کنند. آن‌ها "انعکاس

Archive of SID
www.SID.ir

فشارهای تاریخی و سیاسی دوران تاچر و بعد از آن و ذهنیت سیاسی فردی و جمعی متأثر از این رویدادها بودند". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۳۰) به‌این‌ترتیب تبدیل به آثاری برای بازتاب چگونگی شکل‌گیری سوژه‌ی سیاسی فردی و جمعی با تأثیر از رویدادهای این دوره شدند. اما این مواجهه مخاطب را شاکی کرد، چراکه این تجاوز به مرزها و قواعد اصلی و زیربنایی جامعه، حس امنیت او را زیرسوال برده و به خطر انداخته بود. دست‌بردن در فرم قراردادی و قابل‌قبول تئاتر، به ماده‌ی خام برای تولید شوک در مخاطب بدل شد. سیرز دلیل بروز این شوک را تابوشکنی برروی صحنه‌ی زنده معرفی کرد. این تابوکشی به‌معنی نفوذ در لایه‌های قدرت و نظم ازپیش‌موجود است. اما "درست در هسته و مرکز این شبکه‌ی نمادین در ظاهر متعادل، عنصر غریب و تروماتیکی چیز (Thing)، قرار دارد که نمی‌تواند در نظم نمادین ادغام شود". (ژیژک،۱۳۸۹: ۲۲۳) "حوزه‌ی نمادین در ذات خودش همواره از پیش ناقص و ترک‌خورده بوده و حول نوعی هسته‌ی غریب با خود در اندرونش، حول قسمی ناممکن ، ساخت یافته است. کارکرد قطعه‌ی کوچک امر واقعی دقیقاً پر کردن این خلأای است که در قلب حوزه‌ی نمادین دهان گشوده است". (ژیژک،۱۳۹۲: ۶۹)

امکان رسیدن به "این واقع محصورشده در صحنه‌های مفقودشده و حفره‌های ساختاری و همچنین در بیان مجموعه‌ای از شکاف‌های بی‌ارتباط به‌هم"، در یک اجرای پست‌دراماتیک است.(جرز مونبای، ۲۰۰۹: ۱۰) برهمین‌اساس خاطرات و تجربه‌های تروماتیک به نمایش درآمده، بازنمایی دراماتیک آن‌ها نیست، بلکه فرآیند به‌یادآوردن مجموعه‌ای از پژواک‌ها است که در جریان زمان منعکس می‌شوند. این فرآیند «حک ناممکن‌ها» در هسته‌ی واقع تروماتیکی است. (آیبید) شکاف به‌وجود آمده میان واقعی و واقعیت درون حوزه‌ی نمادین، تقلیل‌ناپذیر بوده و نظم نمادین بیهوده می‌کوشد تا آن‌را تعمیر و تصحیح کند. این شکاف هرازگاهی فوران کرده و ما را به یاد شکنندگی این بنای نمادین می‌اندازد. این فوران کاملا «بازنمایی‌ناپذیر» بوده، و در جایگاه امر واقعی به‌عنوان «هسته‌ی سخت و نامنعطفی» است که هرگونه نمادپردازی را رد کرده و به «نمودهای محض» تبدیل می‌شود. درواقع آن‌ها «ابژه‌هایی کاملا موهوم» و پندارینند. (ژیژک، ۱۳۸۹)

با ظهور این وضعیت، فرد با تهدید «مرگ ثانوی» روبه‌رو می‌شود. لکان اختلاف میان دو مرگ را اختلافی می‌داند میان مرگ (بیولوژیک) واقعی دریک‌سو و نمادین کردن این مرگ درسویی‌دیگر؛ یعنی نوعی تصفیه حساب و تکمیل نمادین سرنوشت. شکاف میان این دو مرگ، مرکز «چیز» است: هسته‌ی واقع تروماتیکی که در میانه‌ی نظم نمادین قرار گرفته است. براین‌اساس با شکسته‌شدن مرزها در یک اجرای پست‌دراماتیک، فرد در قلمرویی از فوران واقعی قرار می‌گیرد؛ و این یعنی حضور در همین فاصله‌ی میان دو مرگ. این فاصله صحنه‌ی ناب حقیقت است؛ صحنه‌ای از یک «تئاتر ناب».

در فاصله دو مرگ، فرد از زمان حال جداشده و در لحظه‌ای از گذشته می‌ایستد. این لحظه، لحظه‌ای از نهایت خودآگاهی است. رسالت رهایی‌بخش اجرا نیز درحقیقت ورود به همین قلمروی حقیقی، درنتیجه‌ی شکستن تمام واقعیت ازپیش‌موجود و تحمیل‌شده است. قلمرو وسیع

Archive of SID
www.SID.ir

خودآگاهی، تجربه‌ای در یک «حالت آستانه‌ای» است و زمان اجرا نیز زمانی در آستانه. اجراگران با حمله به مرزها و نابود کردن آن‌ها، در نقش **متجاوز**، فضایی از خلسه را تولید می‌کنند که تماشاگران و خودشان را درهم می‌شکنند. این وضعیت هردوی آن‌ها را وارد حالت جدیدی می‌کند؛ "حالتی از «میان و بین» در بسیاری از نقش‌های اجتماعی و وجوه آگاهی". (دیویس، ۲۰۰۷: ۲۴) کنش و واکنش روانی بین بازیگر واقعی و نقش داستانی آن، ویژگی‌ای به تئاتر می‌دهد که ویکتور ترنر[۳۳] آن‌را «حالت آستانه‌ای»[۳۴] نامید؛ "برای اشاره به قلمروی وسیعی از تجربه و خودآگاهی. نقشی که به‌اعتقاد او مشابه تجربه‌ای آیینی است. تئاتر این ویژگی را در ارتباط با مذهب و آیین‌های اجتماعی برای ایجاد هویت‌های فردی و گروهی به‌وجود می‌آورد". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۲) «آن‌ها با تحمل این دگردیسی، زمان اجرا را به‌عنوان زمانی در آستانه تجربه می‌کنند".(فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۱۳) به‌این ترتیب پرفرمنس به‌مثابه‌ی آیین و تشریفات آشکار می‌شود. "ایجاد این فضای خلسه، با انواع شوک و تجربه‌های هولناک، تجربه ورود به دنیای دیگری را به‌وجود می‌آورد که ناشی از همین حافظه و شعور مشترک و همگانی میان تماشاگران و اجراگران است." (آیبید: ۳۸) این نقش، مشابه تجربه‌ای آیینی بوده و این آیین، آیین برگزاری مراسم ماتم و سوگواری به‌منظور دفن قربانیان، مطابق سنت است.

۴.برگزاری مراسم تدفین مطابق آیین سنت

چنان‌که پیش‌تر گفته شد تروما همواره یک فقدان را با خود به‌همراه دارد. این فقدان تسلسل عادی و متداول فرد را با قراردادهای اجتماعی موجود ازبین برده و او را در مقابل آن‌ها قرار می‌دهد. بیمار با گفتن داستان تروماتیک خود، در غم و اندوهی عمیق فرو می‌رود. فرو رفتن در سوگواری و عزا برای این اندوه، مهم‌ترین بخش از مرحله‌ی درمان به‌حساب می‌آید. به‌اعتقاد فروید درصورتی‌که سوگواری و ماتم حاصل از فقدان اتفاق نیفتد، خسران و یا گم‌کردن ابژه، تبدیل به خسران و یا گم‌کردن نفس می‌شود. این خسران، حسی از ماخولیا را به‌وجود می‌آورد که درتقابل با سوگواری بوده و هیچ نشانی از محرومیت و خسران ناآگاه در آن نیست. مقایسه‌ی ماخولیا و ماتم ما را به این نتیجه می‌رساند که "فرد ماخولیایی نیز در ارتباط با یک ابژه دچار خسران گشته است؛ اما آن‌چه به ما می‌گوید حاکی از نوعی خسران در ارتباط با نفس (ego) اوست". (فروید،۱۳۹۰: ۸۸) براین‌اساس مرحله‌ی شناخت خود درنتیجه‌ی شناخت دیگری، منجر به پس‌روی از ابژه‌گزینی و بروز عشق به خود می‌شود که به‌عنوان مرحله‌ی اول شروع جریان حیات غریزی شناخته شده است. فرد درعین ارتباط مستقیم با بیرون و نیاز به تبادل عشق با آن، پس‌روی کرده و براساس وجود حس دوگانه‌ی نیاز و ترس (و یا نفرت)، تن به نابودی خویش می‌دهد؛ یعنی حضور فراگیر ترس از فقیر شدن.

درنتیجه‌ی این پس‌گرد که براساس حس دوگانه‌ی نیاز/ ترس اتفاق می‌افتد، سوژه تن به نابودی خود می‌دهد. چراکه خودش را به‌عنوان ابژه‌ی ازدست‌رفته درمعرض اتهام و سرزنش قرار داده و خود را یک مرده خواهد دانست. ماتم اساساً معلول نوعی فقدان ابژه‌ی میل، یعنی معلول مرگ

Archive of SID
www.SID.ir

آن است. به‌این‌ترتیب دنیای فرد، به دنیای اشباح مرده بدل می‌شود: دنیای جداشده از حال و ایستاده در گذشته؛ همان دنیای بین دو مرگ. این شکاف درنظر لکان "جایگاه زیبایی عظیم و یا هیولاهای هول‌انگیز است. هسته‌ی واقع تروماتیکی که درمیانه‌ی نظم نمادین قرار گرفته است". (ژیژک،۱۳۸۹: ۲۲۸) به‌این‌ترتیب مهم‌ترین مرحله در درمان بیماران ترومازده، گذراندن تجربه‌ی سوگواری است. تا زمانی‌که این مرحله اجرا نشود، درمان تکمیل نمی‌شود. فضای صحنه و تئاتر براین‌اساس باید برای انجام رسالت رهایی‌بخش خود پا از قلمرو خویش بیرون بگذارد و در جهان واقعی مداخله کند. رانسیر این مداخله را «جریانی رفت‌وآمدی میان هنر و عمل اجتماعی» می‌داند. (رانسیر،۱۳۹۲: ۳۲)

درنتیجه‌ی اشتراک ترومای تماشاگر و دیگری (سایر تماشاگران و اجراگران)، خودآگاهی اتفاق می‌افتد. چراکه این ارتباط منجر به حرکت از افراط عواطف به سمت افکار تاریخی می‌شود. هنر باید "به بازیابی کارکردهای اجتماعی اساسی که از سوی حاکمیت بازار تهدید می‌شوند کمک کند، ابژه‌های جهان متعارف و خاطره‌ی تاریخی مشترک ما را مورد مداقه قرار دهد، و سرانجام بر حس ما در یک جهان مشترک تأکید بورزد". (رانسیر،۱۳۹۲: ۳۱) به‌این‌ترتیب حافظه‌ی مشترک و جمعی ظهور می‌کند.

در این فرآیند خاطرات تروماتیکی و نابهنجار گذشته فعال شده و به حال بازگردانده می‌شود و درنتیجه‌ی آن امکان ارتباط خاطره‌ی گذشته با درکی از حال روزمره، به‌وجود می‌آید. یک فرد (تماشاگر/ اجراگر)، دیگری (تماشاگر/ اجراگر) را درگیر تکرار تجربه‌ی خود کرده و به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با خود همراه می‌کند. این "اجماع عبارت است از نوعی موافقت میان حس و حس، و به‌عبارت دیگر میان یک شیوه‌ی ارائه‌ی حسی و یک رژیم معنایی". (رانسیر،۱۳۹۲: ۲۹)

۵.حس نیاز و ترس.

این داده‌های حسی درواقع به بستری بدل می‌شوند برای تقویت ایده‌ها و رویه‌های اجتماعی.

به‌این ترتیب با برگزاری مراسم سوگواری آیین نمادین، مردگان در متن سنت نمادین ثبت و درج می‌شوند و خاطرشان جمع می‌شود که به‌رغم مرگشان در یاد و خاطره‌ی جماعت زندگان، زندگی‌شان را ادامه خواهند داد. اما «بازگشت مرده‌های زنده» ، وارونه‌ی مناسک خاکسپاری و تدفین صحیح است. "آیین خاکسپاری صحیح در گرو نوعی آشتی و کنارآمدن، رضادادنی به فقدان است و حال آن‌که بازگشت مردگان حاکی از آن است که ایشان نمی‌توانند جایگاه درست و درخور خویش را در متن سنت بیابند". (ژیژک،۱۳۹۲: ۵۱) با گذراندن این مرحله از انتقال، فرد قدرت ازدست‌داده‌اش را از نو بازمی‌یابد. و دوباره شروع به ارتباط‌گیری با دیگران می‌کند. چراکه آن‌ها درنهایت برای این سوگواری و برگزاری آیین خاکسپاری نیاز به کمک دیگران دارند. "رفع غم انبوه این افراد زمانی به‌درستی انجام می‌شود که اندوه حاصل از فقدان آن‌ها توسط اجتماع پذیرفته‌شده و به آن اقرار شود". (Herman,manual script) تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن، درنهایت برگزارکننده‌ی این مراسم برای تمام قربانیان ترومازده در تاریخ است. برای برگزاری آن، تئاتر نیاز به ارجاع به آیین‌ها

Archive of SID
www.SID.ir

و سنت‌های پیش از تاریخ تئاتر دارد. این آیین‌های بدوی به‌عنوان بیانی از کهن‌الگوهای روانی، "جنبه‌های بنیادی از واقعیت ناشناخته را آشکار می‌کنند". (اینز، ۲۰۰۵: ۲)

نتیجه‌گیری

سرکوب، انکار و ازهم گسیختگی، هم‌چون حوزه‌ای در درون اجتماع نیز اتفاق می‌افتد. بنابراین برای از سرگذراندن تجربه‌ی رهایی، باید که از مرزهای تراژدی زندگی فردی و معمول خود فراتر رفت؛ چون مرده‌های زنده‌ای که برای تصفیه‌حساب با نظم نمادین بازمی‌گردند و خواستار برپایی یادبودی برای خاکسپاری و سوگواری طبق آیین سنت هستند. جامعه نیز باید تاریخ را به‌یاد آورده و با آن زندگی کند، تا امکان بازیابی حال و ساختن آینده به‌وجود آید. صحنه‌ی تئاتر پست‌دراماتیک، با از نو ساختن تنش میان فرد و اجتماع، تماشاگر را به‌عنوان عنصری فعال و درگیر در فعل ترجمه به‌حساب می‌آورد. ساختمان نمایش، با تمرکز بر یک رویداد تروماتیک مشخص و تکین، به‌وضوح در یک قاب «پست‌تروماتیک» تصویر می‌شود. براین‌اساس می‌توان صحنه‌ی این تئاتر را فضای تقابل سه‌گانه‌ی قربانی، متجاوز و ناظر درنظر گرفت که با حمله به مرزهای واقعیت موجود در این نظم نمادین، به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نفوذ کرده و آن‌را درهم می‌شکند. مخاطب (و اجراگر) با هرآنچه دایم منکر آن‌ها بود، به‌یک‌باره روبه‌رو شده و صحنه‌ی تئاتر به فضایی برای رهایی او بدل می‌شود. با حرکت هردوی مخاطب و اجراگر، به‌سوی ضرورت یک حافظه‌ی مشترک، این صحنه تبدیل به صحنه‌ی بازگشت قربانیان فراموش‌شده‌ای می‌شود که برای تصفیه‌حساب و سوگواری آمده‌اند. چون تا آن‌زمان که ترومای مرگ این قربانیان در حافظه‌ی تاریخ گنجانده نشده، آن‌ها بارها و بارها بازخواهند گشت تا تهدیدی برای این اجتماع باشند. زیرا این حق آن‌هاست که جایگاه درست و درخورشان را در متن سنت بیابند. در این ساختار، تئاتر به آیینی برای به‌یادآوردن هرآن‌چه تاکنون سرکوب شده و به سیاستی برای حرکت به‌سوی حافظه‌ای جمعی بدل می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Trauma and Recovery
۲. Hans Thies- Lehmann
۳. Postdramatic theatre
۴. Karen Jürs-Munby
۵. Materiality of communication
۶. Reception
۷. Baz Kershaw
۸. The politics of performance
۹. Community
۱۰. Transgression
۱۱. Christoph Innes
۱۲. Primitivism
۱۳. Totem and Taboo
۱۴. Post-traumatic stress disorder
۱۵. Repetition compulsion
۱۶. Traumatic reenactment
۱۷. Judith Herman
۱۸. Archetypal man
۱۹. Saved
۲۰. Edward Bond
۲۱. Social institution
۲۲. Aesthetic reality
۲۳. Real
۲۴. A future for tragedy?
۲۵. Tragic transgression
۲۶. Jacques Rancière
۲۷. The distribution of the sensible
۲۸. Dissensus
۲۹. Aesthetic regime
۳۰. Sense
۳۱. Choric theatre
۳۲. Aleks Sierz
۳۳. Victor turner
۳۴. Liminal state

Archive of SID
www.SID.ir

■ فهرست منابع

کتب فارسی

آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). **تئاتر و همزادش**، دکتر نسرین خطاط، تهران، نشر قطره.

بدیو، آلن. (۱۳۹۱). **تزهایی درباره تئاتر**، در کتاب ایده- تئاتر:آلن بدیو و دیگران، امیر کیان‌پور، تهران، انتشارات مینوی خرد.

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۲). **پارادوکس‌های هنر سیاسی**، اشکان صالحی، تهران، نشر بن‌گاه.

رانسیر. ژاک (۱۳۹۲). **توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک و رژیم‌های هنری و کاستی‌های انگاره‌ی مدرنیته**، اشکان صالحی، تهران، نشر بن‌گاه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). **چگونه لاکان بخوانیم**، علی بهروزی، تهران نشر رخداد نو.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹). **عینیت ایدئولوژی**، ترجمه‌ی علی بهروزی، تهران، نشر طرح نو.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). **کژ نگر یستن**، مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ سوم، تهران، نشر رخداد نو.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۰). **ماتم و ماخولیا**، مراد فرهادپور، از مجموعه‌ی روانکاوی (۱)، **فصلنامه‌ی ارغنون**، شماره (۲۱) بهار سال ۱۳۸۲، چاپ سوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

له‌من، هانس تیس. (۱۳۸۳). **تئاتر پست‌دراماتیک**، نادعلی همدانی، تهران، نشر قطره.

کتب لاتین

-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.

-Carroll, Jerome, Karen Jürs-Munby, and Steve Giles, eds. (2013) ***Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance***, A&C Black.

-Fischer-Lichte, Erika. (2005) ***Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre***. Routledge.

-Herman, Judith Lewis. (1997) ***Trauma and recovery***, manual script.

-Innes, Christopher D. (1993) ***Avant garde theatre, 1892-1992***, Psychology Press.

-Jürs-Munby, Karen. (2006) ***Introduction in Postdramatic theatre***, Routledge.

-Jürs-Munby, Karen. (2009) ***'Did you mean post-traumatic theatre?': The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances***, Performance Paradigm 5.2.

-Kaplan, E. Ann. (2005) ***Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature***, Rutgers University Press.

Archive of SID
www.SID.ir

-Kershaw, Baz. (2002) ***The politics of performance: Radical theatre as cultural intervention***, Routledge.

-Kritzer, Amelia Howe. (2008) ***Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing, 1995-2005***. Palgrave Macmillan.

-Lehmann, Hans-Thies. (2013) **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.

-Sierz, Aleks. ***In-Yer-Face Theatre: British Drama Today***, Faber & Faber, 2001.
-Wilson, Edwin, and Alvin Goldfarb. ***Living Theatre: History of the Theatre***. McGraw-Hill, 2012

-Y Shalev, Arieh. ***Posttraumatic stress disorder: Diagnosis, history, and longitudinal course, in Post Traumatic Stress Disorder: Diagnosis, Management and Treatment***, CRC Press, 2009.

Archive of SID

www.SID.ir