

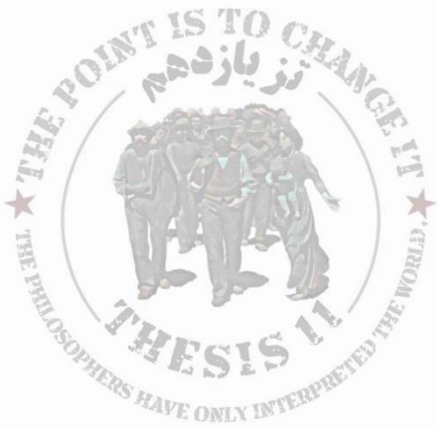


* تز یازدهم *

چه موقع نهایت شما، درام نیست؟

دیوید بارنت

ترجمه نیوشا ستاری



بررسی دو نمونه از متن‌های پست‌دراماتیک
چه موقع نمایشنامه درام نیست؟

دیوید بارنت، ترجمه: نیوشا ستاری

- پست‌دراماتیک به‌عنوان یک مقوله تئاتری

ترجمه کتاب *تئاتر پست‌دراماتیک* اثر هانس تیس-لمن به انگلیسی، با اینکه دیر صورت گرفته، بالاخره فرصتی فراهم آورده تا خوانندگان جدید نگاهی تازه بیندازند به یک تحقیق پیچیده و حساس درباره چهل‌واندی سال تئاتر و زیباشناسی. این مطالعه بسیاری از جنبه‌های تئاتر را بررسی کرده و کانون اصلی توجه خود را کارگردانان و اجراکنندگان قرار داده است. با وجود این، در این مقاله بنا دارم به سراغ دو نمایشنامه متأخر بریتانیایی بروم تا نشان دهم چگونه می‌توان آراء و اندیشه‌های لمن را بر خود نمایشنامه‌ها نیز به‌کار بست.

طی دو دهه گذشته متن‌هایی که برای تئاتر به رشته تحریر درآمده کیفیاتی از خود نشان داده‌اند که موجب شده حفظ پیوند آن‌ها با درام روز به روز دشوارتر شود. از همین رو، قبل از پرداختن به دو متنی که به‌عنوان نمونه برای بحث انتخاب کرده‌ام، بنا دارم قدری به معرفی مقوله پست‌دراماتیک به‌عنوان مقوله‌ای در نمایشنامه‌نویسی بپردازم.

چنانکه از نام پست‌دراماتیک برمی‌آید، درام صرفاً مرحله‌ای از تاریخ تئاتر دانسته می‌شود، مرحله‌ای هرچند طولانی، و به‌همین اعتبار، پست‌دراماتیک ناظر است به مرحله‌ای متفاوت که برخی جنبه‌های بنیادی درام را منتقدانه به پرسش می‌کشد. همانطور که کارن یورس مونی اشاره می‌کند:

در اینجا «پست» را نه می‌توان مقوله‌ای ناظر بر دوره‌ای از تاریخ دانست و نه تعبیری گاه‌شمارانه به معنای «بعد از» درام، یا به عبارت دیگر به معنای فراموش کردن گذشته دراماتیک، بلکه باید آن را نوعی گسست یا فراروی دانست که هنوز ارتباط خود را با درام حفظ می‌کند و از بسیاری جهات نوعی تحلیل و «به یاد آوردن» درام است.

بنابراین، این اصطلاح می‌تواند ناظر به نوعی بازاندیشی بر وجه دراماتیک نمایش باشد، نه اینکه الزاماً دلالت بر گسست کامل از درام داشته باشد. با این حال، چنانکه خواهیم دید، امر پست‌دراماتیک صرفاً به معنای اضافه کردن یک لایه فرادراماتیک به درام هم نیست.

به زبان ساده، درام را دو فرایند اصلی تعریف می‌کند: درام زمان را بازنمایی می‌کند و به زمان ساختار می‌بخشد. مراد از بازنمایی در اینجا همان تعریف از سطوح محاکات یعنی تقلید یک کنش است؛ بازیگران نماینده شخصیت‌ها هستند، وسایل صحنه نماینده اشیاء و خود صحنه نماینده مکان‌ها و... مسائل بازنمایی در تئاتر بسیار زیاد و متنوع هستند و در اینجا من فقط نگاهی اجمالی به برخی از مسائل غالب خواهم انداخت. بازنمایی به هیچ وجه امری خنثی و بی‌طرف نیست: هم‌گزینشی و هم‌سوپرکتیو است. این دو صفت هر آنچه بازنمایی می‌شود را به نحوی از انحاء تقلیل می‌دهد، چون همواره آنچه بازنمایی می‌شود پیچیده‌تر از بازنمود ساده‌شده آن است.

البته بسیاری از دراماتیسست‌ها تلاش کرده‌اند محدودیت‌های بازنمایی را به نمایش بگذارند. مثلاً پرسش لوئیجی پیراندللو از تئاتر این بود که چگونه می‌توان داستان یک خانواده بدبخت را در شش شخصیت در جستجوی نویسنده نمایش داد و نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌ها پیوسته با استراتژی‌های مختلف بازنمایی که تئاتر در اختیار دارد مغبون واقع می‌شوند - «واقعیت» آن‌ها را نمی‌توان با روش‌های تئاتر دراماتیک به نحو کامل فهم کرد. یا

برتولت بر شت تلاش می‌کرد شیوه‌هایی برای درگیر شدن تئاتر با بازنمایی عرضه کند تا ساختارهای ایدئولوژیکی سازنده این فرآیند را افشا کند. در بسیاری از نمایشنامه‌های اپیک او، فرد درگیر نوعی گفتگوی مداوم با اوضاع و شرایط اطراف خود است و در این میان طیفی از پاسخ‌ها به بیان درمی‌آید که برای مثال نمی‌گذارد درکی یکپارچه از بازنمایی شخصیت شکل بگیرد. هر دو نمایشنامه‌نویس برای زیر سوال بردن بازنمایی از روش‌های خود تئاتر دراماتیک بهره می‌گیرند و از خود بازنمایی نوعی تالار آینه سردرگم‌کننده به وجود می‌آورند: باینکه هر دو آن‌ها همچنان به بازنمایی پایبندند، به ضعف‌های آن هم اشاره دارند و در نتیجه همزمان نمایشنامه‌های خود را درگیر محدودیت‌های بازنمایی می‌کنند.

باین‌حال، بازنمایی فقط به لحاظ فرمی مسئله‌ساز نیست. پیشرفت‌های فناوری زمان و فضا را به شدت درهم فشرده کرده و این سوال را پیش کشیده که چگونه می‌توان جهانی را که مدام کوچک‌تر می‌شود بازنمایی کرد. اخیراً پروازهای ارزان‌قیمت بین‌قاره‌ای، اینترنت و تلفن‌های همراه، باعث شده دید ما نسبت به فاصله‌ها و زمان لازم برای پیمودن شان از بیخوبن تغییر کند. فناوری اطلاعات و رسانه‌های جمعی طوری جهان را به هم مرتبط کرده که حالا راه‌هایی عمیقاً متفاوت برای تجربه کردن جهان به وجود آمده است. به قول لمن:

شیوه‌های همزمان و چندمنظری ادراک جای شیوه‌های خطی و متوالی را

گرفته‌اند. نوعی حساسیت سطحی‌تر و درعین حال فراگیرتر جای

حساسیت عمیق‌تر و متمرکزتر نشسته است.

سرمایه‌داری نیز در قالب جهانی‌سازی، اکنون تقریباً به نظام اقتصادی جهانی بدل شده و فناوری را طوری به خدمت گرفته که درک وجه متمایز و جزئی امور را بیش از پیش دشوارتر کند. با توجه به این موضوع، برای مثال

فردیت یک شخصیت می‌تواند بازنمودی آمیخته با نوعی حس یکتایی به دست دهد، آن هم وقتی که چنین کیفیتی وجود ندارد.

علاوه بر این، قابلیت فناوری و رسانه برای خلق وانموده‌ها، یعنی شبیه‌سازی‌های واقعیت یا به اصطلاح وانمایی‌ها، مشکلات مربوط به بازنمایی را پیچیده‌تر می‌کند: اگر یک دراماتیست، بدون آن نوع شکاکیتی که در کار دراماتورژی لازم است، وانمایی را به عنوان واقعیت مادی نمایش دهد، در این صورت تئاتر چیزی نخواهد بود جز بازگویی شرایطی که بهتر است به پرسش کشیده شود. تئاتر پست‌دراماتیک تئاتری است و رای بازنمایی، تئاتری که در آن روال‌های اجرا و دراماتورژی از محدودیت‌های بازنمایی درمی‌گذرد. این روال‌ها به نمایش خود مصالح کار روی می‌آورد و دیگر نسبتی مستقیم و بازنمایانه بین صحنه و جهان بیرون را مسلم نمی‌گیرد.

- به تعلیق درآوردن سیر خطی روایت

از نظر لمن، یکی از ویژگی‌های معرف تئاتر دراماتیک پرداختن به زمان است، او می‌گوید: «درام جریان زمان است که به مهار درآمده و قابل دست‌کاری شده». خطی بودن که به درام تحمیل شده آشکارا با آن شیوه‌های ادراک که پیش از این بحث کردیم، ناهمخوان است، از این جهت که بازنمایی جزئی و تکین رویدادها ممکن است با بسیاری تجربه‌ها متناقض درآید.

کنش دراماتیک بازنمایی لحظه‌هاست و وقتی این لحظه‌ها به ترتیب بیابند، تنش‌ها، پیش‌روی‌ها و نقاط اوج نمایان می‌شوند. در مقابل، تئاتر پست‌دراماتیک از الگوی رویا الهام می‌گیرد که روشی مرسوم برای تعلیق جریان تماتیک زمان است. رویاها تکه‌تکه و غیرخطی هستند: معنا در سرتاسر ساختار آن‌ها پراکنده است، به طوری که برای مثال، دانستن پایان رویا چه بسا هیچ دخلی به روشن کردن معانی محتمل آن نداشته باشد.

فقدان منطق خطی در رویا فروید را به آنجا کشاند که از خود بپرسد آیا می‌توان عناصر منفرد را تحت‌اللفظی، کنایی، تاریخی یا نمادین تفسیر کرد. این عدم قطعیت معرفت‌شناختیِ رویا به رویداد تئاتری در تئاتر پست‌دراماتیک هم سرایت می‌کند و توانایی‌های آن را به خدمت می‌گیرد تا خود مصالح نمایش را معنادار کند.

تئاتر پست‌دراماتیک می‌خواهد به راه ادبیاتی برود که ساختار زمان‌مند ندارد، از آن قبیل که در رمان *سلاخ‌خانه شماره ۵* شاهدیم. رمان علمی‌تخیلی کورت ونه‌گات اهالی ترالفامودور را به خواننده‌ها نژادی معرفی می‌کند که بیرون از زمان حیات دارند. پاسخ یکی از ترالفامودوری‌ها به این سوال که چگونه کتاب می‌خوانند، از این قرار است:

ما اهالی ترالفامودور، تمام صفحه‌ها را یک‌جا می‌خوانیم، نه جدا جدا. هیچ رابطه خاصی بین پیام‌ها وجود ندارد، جز اینکه نویسندگان‌ها را چنان با دقت انتخاب کرده که وقتی همه را با هم می‌بینیم تصویری زیبا، شگفتانگیز و ژرف از زندگی به دید می‌آید. نه آغازی هست، نه میانه‌ای، نه تعلیقی، نه درس اخلاقی نه علت و معلولی. چیزی که ما در کتاب‌هایمان دوست داریم، ژرفای آن همه لحظات محسوس‌کننده‌ای است که یکجا در یک نگاه به چشم می‌آید.

این بیگانگان فرازمینی مواجهه خاصی با هنر دارند، آن‌ها هنر را یک تجربه فراگیر درباره یک موضوع منتخب خاص می‌دانند. معلوم است که ما تئاتر را خارج از زمان تجربه نمی‌کنیم، ولی هدف تئاتر پست‌دراماتیک تعلیق سیر خطی یا حداقل مسئله‌دار کردن آن در کار اجراست، چندان‌که جریانی غنی از مصالح تئاتری ارائه کند که توجهش نه بر کنش بلکه بر شرایط و موقعیت است.

متن تئاتر پست‌دراماتیک فقط بخش کوچکی از این پدیده است. کلمه‌ها که یکی از عناصر غالب در تئاتر دراماتیک هستند، خودشان به عنصری در تئاتر تبدیل می‌شوند که علیه سلسله‌مراتب موجود در اجرا قد علم می‌کنند. با در نظر داشتن این موضوع باید گفت بسیاری متن‌های دراماتیک وجود داشته که برای تولید تئاتر پست‌دراماتیک به کار گرفته شده‌اند. به‌خصوص در تئاتر قاره اروپا کار به آن جا رسیده که متون معیار و برخی متون مهم دیگر را در پرتو تغییر جایگاه ریشه‌ای آن‌ها در تئاتر بازنگری می‌کند. نمایشنامه‌هایی چون سه خواهر اثر چخوف (به کارگردانی کریستوف مارتالر، برلین، ۱۹۹۷) یا *میلیا گالوتی* اثر لسینگ (به کارگردانی میسائیل تالهایمر، برلین، ۲۰۰۱)، فارغ از محدودیت‌هایی که طرح آن‌ها اعمال می‌کند، به شیوه‌هایی اجرا شده‌اند که از نیت مولفان این متون بسیار دور بوده است.

یک متن (بالقوه) پست‌دراماتیک، از همان آغاز خود را به‌عنوان عنصری نسبی برای اجرا معرفی می‌کند و از همین رو به وجه نامتعیین خود و جایگاهش به‌عنوان بخشی از مصالح نمایش که هنوز وارد جریان تفسیر نشده اشاره دارد.

در ادامه بحث کانون توجه خود را دو نمایشنامه *سوءقصدهایی به زندگی آن زن* اثر مارتین کریمپ (شروع اجرا در طبقه بالای رویال کورت لندن، ۷ مارس ۱۹۹۷) و *جنون ۴:۴۸* اثر سارا کین (شروع اجرا در همان سالن، ۲۳ ژوئن ۲۰۰۰) قرار خواهیم داد تا ببینیم که این متن‌ها چه ارتباطی با تئاتر پست‌دراماتیک دارند و بعد از آن هم سوال‌هایی در خصوص آزادی نسبی در اجرای پست‌دراماتیک طرح خواهیم کرد.

- سوءقصدهایی به زندگی آن زن

برجسته‌ترین ویژگی فرمی نمایشنامه کریمپ این است که از آوردن نام شخصیت‌ها در ابتدای متن دیالوگ‌ها سرباز می‌زند. گرچه این کار به خودی خود حرکت تازه‌ای نیست - پتر هاندکه و هاینر مولر دو دهه قبل از او این کار را

کرده بودند - اما این نوع یاس که کریمپ خلق می‌کند چیز جدیدی است. نویسندگان دیگر در واقع «چشم‌اندازهایی از آگاهی» را ترسیم کرده‌اند که در آن‌ها گفتارهای نامنسوب به شخصیت‌ها یا به قلمروهای جمعی‌تر حافظه و تجربه می‌گذارند. اما کریمپ عمدتاً دیالوگ‌های قابل‌تشخیصی می‌نویسد، که نسبتاً عادی و محاوره‌ای هستند. با اینکه در پیش‌نویس ابتدایی سوءقصدها کاراکترها دارای نام بودند، کریمپ در پی مسئله‌دار کردن جایگاه سوژه سخنگو بود. به همین منظور، در نسخه منتشر شده به جای نام‌ها خطوط مورب گذاشت. در سوءقصدها تعداد گوینده‌ها از لحاظ نظری تنها به تعداد خطوط مورب در هریک از سناریوها محدود شد.

ایده متن به‌عنوان سناریو را می‌توان در یادداشت‌های مقدماتی کریمپ بر نمایشنامه یافت: «اجازه دهید هر سناریو در قالب کلمات - یعنی دیالوگ‌ها - در بستر یک جهان متمایز - یعنی یک طرح - پیش برود، تا به بهترین شکل آیرونی خود را در معرض دید آورد.» به‌کارگیری تعمدی این اصطلاح [سناریو] به وضوح آن را در مقابل اصطلاح «صحنه» قرار می‌دهد که به نوعی با ثبات گره خورده است. اصطلاح «آیرونی» نیز در اینجا اهمیت محوری دارد، چون به عدم قطعیت اشاره دارد. معنای آیرونیک به‌جای آنکه در مقابل معنای تحت‌اللفظی باشد، اشاره دارد به جایگاه بی‌ثبات معنا بر یک طیف معنایی. به این ترتیب، متن علی‌رغم جزئیات ظاهراً ناتورالیستی‌اش خود را به‌عنوان چیزی نامتعین و ناتمام پیش می‌نهد و گرچه ممکن است از خودمان بپرسیم که آیا «جهان متمایز» کریمپ دعوتی است برای انضمامی کردن سناریو، باید گفت متمایز بودن این جهان شاید امری است که جهانی شده، یعنی رسانه‌های جمعی بر آن غالب‌اند و مفاهیم کالایی شده همه چیزهایی که پیش روی ماست آن را اشغال کرده‌اند.

جهانی که در این اثر ارائه می‌شود جهان عدم قطعیت و فقدان ثبات است. برای مثال، جغرافیا و موقعیت مکانی در *سوقصدها* مسئله‌دار می‌شود، از این طریق که گوینده‌ها در این مورد که کجا هستند و کجا ممکن است باشند، به کرات گزارش‌های مبهم می‌دهند. نمایشنامه با این سطر شروع می‌شود:

آن (مکت) منم. (مکت) از وین زنگ می‌زنم. (مکت) نه ببخشید از پراگ

زنگ می‌زنم. (مکت) پراگه. (مکت) تقریباً مطمئنم که پراگه. به هر حال

ببین...

ابهام زمانی و فضایی جهان نمایش که حاکم بر اکثر سناریوهاست به شخصیت‌ها نوعی حس از جادرفتنگی می‌بخشد و نشان می‌دهد که چگونه تجربه یک مکان در دنیای معاصر می‌تواند غیر واقعی باشد. «جهان متمایز» کریپ جهان است که دیگر قابل درک نیست.

- حضور یک غیاب

نمایشنامه در مجموع شامل هفده سناریو است و در تمام این سناریوها شخصیت «آن» غایب است. در این هفده سناریو به «آن» اشاره می‌شود ولی خود «آن» هیچوقت روی صحنه ظاهر نمی‌شود. همانطور که مارتین دنوالد می‌نویسد «آن» فقط به واسطه زبان شکل گرفته است با این همه ما از طریق سخنان گوینده‌های دیگر با او آشنا می‌شویم. گرچه به نظر می‌آید این گویندگان حرف‌های خودشان را به زبان هر روزه بیان می‌کنند، از ما دعوت می‌شود که ببینیم اصطلاحات و نگرش‌های آن‌ها دقیقاً از کجا سرچشمه می‌گیرد. در *سوقصدها* خود زبان در کانون توجه قرار دارد چون فاقد بافت مشخصی است. اینکه این موضوع کاملاً قابل تشخیص است، چیزی شبیه به ایده *فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی* برشت به وجود می‌آورد، یعنی غریبه کردن امر آشنا. وقتی یک اجرا از

بازنمایی کردن اجتناب می‌کند، عبارات معمول، به دور از صورت‌های متداول خود به مخاطب عرضه می‌شوند، و این راهی است برای به زیر سوال بردن شالوده ارتباط‌های هر روزه.

هر هفده سناریوی نمایشنامه که جداگانه و مستقل هستند، موتیف‌های تکراری، ساختارهای پراکنده، عبارت‌پردازی و در موارد خاص سطرهای تکراری را به نمایش می‌گذارند. بدین‌گونه، خود زبان فعالانه به مسئله بدل می‌شود و توجه تماشاگر از گوینده به نظام‌های سازنده واژگان و نحو کلام هدایت می‌شود. تکرار در این نمایش از ما دعوت می‌کند تا اصالت کلام یا گفتاری را که ظاهراً از دهان یک فرد بیرون می‌آید به مسئله بدل کنیم و زبان را در بافتی شبکه‌ای‌تر ببینیم.

برخی از این سناریوها نه گزارش کردن بلکه تخیل کردن کارها و ویژگی‌های شخصیتی «آن» است. با وجود این، فضاهای تخیلی بعد از سطرهایی چنان خشک و قالبی می‌آید که آدم مجبور می‌شود بپرسد این اندیشه‌های کسل‌کننده از کجا سربرآورده و چگونه شکل گرفته‌اند. برای مثال سناریوی چهارم، یعنی «مالک»، به‌نظر فقط شامل چند صداست. این صداها طوری در مورد «آن» حرف می‌زنند که گویی «آن» مصرف‌کننده‌ای است ساده‌لوح که هر چه را در بازار می‌بیند می‌پذیرد. سناریو این‌طور شروع می‌شود:

- «آن» از اون دست آدم‌هاییه که به پیام روی رسید خرید اعتقاد داره

- «از خرید شما متشکرم»

نفس جدایی‌گوینده و کلام گفته‌شده در همین بخش کوتاه این سوال بدیهی را پیش می‌کشد: چه کسی حرف می‌زند؟ پاسخ‌های موجود برای این سوال در تئاتر پست‌دراماتیک هیچ حد و مرزی ندارند و از این انگاره که

فرد بر کردار و گفتار خود حاکم است فراتر می‌روند. از مخاطب دعوت می‌شود توجه خود را به ارتباط میان متن و بافت‌های ممکن معطوف کند که مجالی برای بازبینی هر یک از آن‌ها فراهم می‌کند.

موقعیتی که در همین دو خط آشکار می‌شود این است که گوینده اول سعی می‌کند از مصرف‌گرایی ساده‌لوحانه فاصله بگیرد، در عین حال که تلاش می‌کند نوعی شکاکیت فردی پیش بکشد که برای دور زدن سیستم خردمندان به نظر می‌رسد. گرچه، عبارت تعمیم‌دهنده «او از آن زن‌هایی است که» گوینده را در بستر زبان قالبی کلیه‌ها قرار می‌دهد، در ادامه تشخیص کلیه‌ها از جانب گوینده دوم همدستی او را در این گفتمان تأیید می‌کند. بنابراین مرکزگی بین گویندگان و «آن» نامرئی اشتباه است، چرا که زبان این گویندگان آن‌ها را در همان نظام‌هایی قرار می‌دهد که به دنبال نقدشان هستند. به این ترتیب، سیاستی پدید می‌آید که دسترس گسترده سیستم‌های اجتماعی - اقتصادی به هویت، ساختارهای ارتباطی و دانش را برجسته می‌کند. با این رویه تعریف زبان به عنوان بیانی خودانگیخته افسانه‌ای خیالی معرفی می‌شود که این مناسبات را طبیعی جلوه می‌دهد.

در این سناریوها خود زبان چیزی عمیقاً مشکوک نمایانده می‌شود. این روال از ویژگی‌های مقوله پست‌دراماتیک است که در آن خود «زبان در مقام پروتاگونیست» ظاهر می‌شود. برای مثال در سناریوی سوم، «ایمان به خود»، توهین‌های بسیاری به «آن» می‌شود از سوی کسانی که ظاهراً جمعی از تهیه‌کنندگان سینما و تلویزیون هستند. اهانت‌های مشابهی هم در سناریوی دوازدهم، «به طرز عجیب»، کلمه به کلمه تکرار می‌گردد و بار دیگر به عنوان سخنان خود «آن» گزارش می‌شوند. متن ظاهراً اصیل، به‌رغم سطور آشکارا ناتوالیستی آن، به عنوان متنی پیش ساخته و غیراصیل نمایش داده می‌شود. وقتی خود زبان همچون عاملی فعال نمایان می‌شود، جایگاه کسانی که این سطرها را بیان می‌کنند نیز باید تغییر کند - عاملیت انسان در متن از بیخ و بن به پرسش کشیده می‌شود. این یکی از ویژگی‌های متداول در تئاتر پست‌دراماتیک است.

- جداکردن گوینده از گفته

خود سناریوها هم ربطی به هم ندارند. «آن»هایی که در این میان شکل می‌گیرند نه فقط متناقض با یکدیگرند، بلکه به نظر افرادی کاملاً متفاوت می‌رسند. از این قرار، ترتیب صحنه‌ها شبیه به ساختار روایت است که پیش‌تر بحث شد: موضوع برای مخاطبی که توجه مدام خود را به «آن»های مختلف معطوف داشته روشن نمی‌شود. تازه همینطور که نمایشنامه پیش می‌رود شخصیت «آن» مبهم و مبهم‌تر می‌شود، چراکه نسخه‌های جدید او را به مراتب پیچیده‌تر از نسخه‌های قبلی‌اش می‌نمایانند. بافت صحنه‌ها هم عمدتاً «غیردراماتیک» است، چراکه کمتر نشانه‌ای دال بر کشمکش و تنش وجود دارد: متن سیری مشخص هرچند پیچ‌درپیچ را دنبال می‌کند و هرگز موقعیت‌های مغایر یا مخالف این سیر را قطع نمی‌کند.

دنوالد فقط یک انحراف از مسیر در این بافت شناسایی می‌کند و آن هم در سناریوی یازدهم، «بی‌عنوان (۱۰۰ کلمه)» که به نظر مجادله‌ای بین دو یا چند منتقد هنری را تصویر می‌کند که از اینستالیشن «آن» تعریف می‌کنند. فقدان کشمکش در مابقی نمایشنامه، نشان دیگری از رویاگونه‌ی آن است: فروید از آشتی تناقض‌ها در رویاها حرف می‌زند. باوجوداین، استنباط‌هاینر زیمرمن این است که در زیر این آشوب ظاهری فرمی پنهان است، فرمی که کانون آن همین سناریوی منتقدان هنری است و حول آن کل نمایشنامه ساختاری تقریباً متقارن می‌یابد. به‌گمان او تمهیداتی که با ساختار تکه‌تکه سطح نمایشنامه در تناقض است بیانگر میل به نظم و معناست، میلی که رویه پست‌مدرن انکار سلسله‌مراتب و بی‌تفاوتی اخلاقی را به چالش می‌کشد.

من بر این باور نیستم که نظر زیمرمن ضرورتاً درست است، اولاً به این دلیل که او تا حد زیادی سناریوها را صحنه می‌داند. او از دو منتقد هنری در بخش «بی‌عنوان» حرف می‌زند و بقیه سناریوها را تقلیل می‌دهد به چیزی

که آن‌ها در ظاهر بازنمایی می‌کنند. از این منظر، شاید بتوان از سجامی شکسته بسته پیدا کرد. اما اگر بنا باشد دراماتورژی کریمپ را جدی بگیریم، نباید از مقوله بازنمایی حرف بزنیم.

با وجود این، قطعاً می‌توان دید که منشاء حرف زیمرمن کجاست. همانطور که قبلاً گفتیم به نظر می‌رسد دیالوگ‌ها بازنمایی مکالمه‌ها هستند و احتمالاً به همین دلیل زیمرمن این سناریوها را صحنه‌هایی در لفافه می‌بیند. ناتوالیسم ظاهری زبان و/شاره آشکار به بازنمایی می‌تواند باعث شود این خط فاصله‌ها که معلوم نیست گفتار را به چه کسی منسوب می‌کند بی‌معنا و متظاهرانه جلوه کند - چرا باید دیالوگی عادی را به یک بازی حدس و گمان بی‌هدف تبدیل کرد؟ لمن خاطرنشان می‌کند که «تئاتر پست‌دراماتیک حضور یا تأثیر ادامه‌دار زیبایی‌شناسی پیش از خود را حذف نمی‌کند» - به عبارت دیگر تئاتر پست‌دراماتیک دقیقاً درگیر سنت دراماتیک می‌شود، بدون آنکه ضرورتاً روش‌های دراماتیک را به کار گیرد. بنابراین اگر خطوط فاصله را به‌عنوان نوعی خنثی کردن آگاهانه و پرسش‌کشیدن مداوم بپذیریم، در این صورت از ما دعوت می‌شود که به مسائل بنیادی حاکم بر ارتباط و تعامل انسانی توجه کنیم.

به این ترتیب، اجرا خواهان جدایی‌گوینده از گفته است و تئاتر پست‌دراماتیک نوعی «حامل متن از قبیل خط تیره» را به جای «شخصیت» دراماتیک می‌نشانند. این خط تیره‌ها هیچ وظیفه‌ای ندارد مگر انتقال متن: به عبارتی کار آن تف‌سیر کردن نیست. تئاتر بدل می‌شود به مکانی که در آن گفتار نه بر روی صحنه بلکه در سالن نمایش پردازش می‌شود. از بسیاری جهات این کار یعنی رادیکال کردن روال‌های روایی (دایجتیک) برشت. با اینکه بازیگران برشت به بازنمودهای خود به عنوان اموری که تحت تأثیر جامعه قرار دارند اشاره می‌کنند، خط تیره در تئاتر پست‌دراماتیک فضایی باز می‌کند برای شکل‌گیری متن به روی گمانه‌زنی‌های بی‌حد و حصر آن‌هم بدون صافی شاخص‌های ایدئولوژیک برشت: کلمات اشاره می‌کنند، ولی نه به جهتی خاص.

وقتی نمایشنامه کریمپ را این‌طور ببینیم، آن ساختاری که روایت را به نمایشنامه کریمپ بازمی‌گرداند، از میان می‌رود. چراکه فیگورهای روی صحنه دیگر به صحنه‌ها یا موقعیت‌های قابل تشخیص وصل نمی‌شوند. درحقیقت خود عنوان سوءقصدهایی به زندگی آن زن به ما هشدار می‌دهد که مبادا معنای آن را تثبیت کنیم. درحالی‌که ایهام عنوان اثر حکایت از سلسله اقداماتی هم برای توقیف «آن» و هم برای کشتن «آن» دارد، این معنای دوم دلالت‌هایی ضمنی ناظر به زندگینامه‌نویسی دارد. اگر زندگینامه عبارت باشد از بازنمایی زندگی یک شخص، دراین صورت آنچه باقی می‌ماند جسدی است بدون زندگی که در زبان و به مدد زبان محفوظ مانده است. کارکرد بازنمایی، تثبیت اطلاعات و تبدیل آن به دانش است. زندگینامه‌نویس ما با مقاومت در برابر بازنمایی سعی می‌کند معنای زندگی «آن» را تثبیت نکند و اجازه دهد زندگی او کثرتی از معناهای مختلف به خود بگیرد، معنایی که همه آن‌ها در سراسر نمایش به یکسان اعتبار دارند.

ماری لاک‌هارست خطرهای بازنمایی سوءقصدها در حین اجرا را نشان می‌دهد:

اگر کل بازیگران مرد باشند... نمایشنامه را به نوعی سیاست مرد سالارانه مسلط آلوده می‌کنند که مستقیماً از مردان دشمن می‌سازد. اگر همه بازیگران زن باشند، فانتزی‌های وسواسی حول محور «آن» را از یک دستور کار سیاسی و جنسیتی دیگر پر می‌کند و این احساس را به آدم القا می‌کند که زنان بر نظام‌های سرمایه‌دارانه سلطه دارند، درحالی‌که اینگونه نیست.

لاک‌هارست به مشکلی بزرگ درخصوص بازنمایی در تئاتر پست‌دراماتیک اشاره می‌کند، وقتی می‌گوید که کارکرد بازنمایانه بازیگران همیشه از مجرای آن دسته نظام‌های ارزشی عبور می‌کند که ورای این بازیگران وجود

دارند. منظورم این است که اگر در یک نظام ارزشی نوعی نابرابری وجود داشته باشد، مانند پدرسالاری، در این صورت طرف سرکوب شده نمی‌تواند به صرف تعویض جایگاه، صاحب قدرت شود. در مثال لاک‌هارست، اگر تمام بازیگران مرد باشند، نقدی بدون پیچیدگی وارد می‌شود به مردان و کار آن‌ها یعنی کالایی کردن زنان در تفسیر شان از «آن». ولی اگر همه بازیگران زن باشند، باز هم زنان از این فرآیندهای دلالتی آزاد نمی‌شوند، چون هنوز هم متکی بر یک خود مذکر و دیگر مونث هستند. وقتی همه بازیگران زن باشند، همان سیستم مردانه را در اجرای بازنمایانه تقلید می‌کنند. همانطور که لاک‌هارست اشاره می‌کند، این موضوع صرفاً نشان می‌دهد که زنان در سیستم ادغام شده‌اند و نشانی از رهایی آنان از سیستم ندارد.

بنابراین بازنمایی در اجرای این نمایه‌شنامه ممکن است با همان نظام‌هایی همدستی کند که این نمایه‌شنامه سعی دارد با ارائه ندادن بدیلی برای سلطه آن‌ها به بررسی‌شان بپردازد. امتناع از بازنمایی، نظام را با زبان خود مواجه می‌کند و نقدی رقم می‌زند که با کسانی که در دل آن نظام خوش نشسته‌اند، گره نمی‌خورد. خوانش پست‌دراماتیک از نمایش سوءقصدها معنا را معلق می‌کند، به نحوی که خود سیستم را می‌توان با نگاهی انتقادی دید، از این طریق که معنای ضمنی خط تیره معنای صریح را معلق می‌کند.

- جنون ۴:۴۸

جنون ۴:۴۸ اثر سارا کین، نمایه‌شنامه‌ای است که با موضوعاتی چون افسردگی شدید، درد تسکین‌ناپذیر و امکان رسیدن به آرامش سر و کار دارد. عنوان ۴:۴۸ اشاره دارد به چهار لحظه در متن، لحظه‌هایی که در آن‌ها گوینده نوعی وضوح ذهن را برای یک آن‌پیش از طلوع آفتاب پیدا می‌کند. مثل سوءقصدها در این نمایه‌شنامه نیز گفتگوها به شخصیتی نسبت داده نمی‌شوند. خط تیره‌هایی به شیوه کریمپ وجود دارند دال بر اینکه گوینده در شش صحنه از ۲۴ صحنه این نمایه‌شنامه تغییر می‌کند. مابقی صحنه‌ها متن را در فرم‌های مختلف نمایش می‌دهند. این

متن مشتمل بر سلسله‌ای از تأملات است که از آرایش‌های مختلفی برای صحنه بهره گرفته؛ صحنه‌هایی هست که از فهرست تشکیل شده و دو صحنه هم وجود دارد که روی آن‌ها فقط عدد به چشم می‌خورد. نمای‌شنامه انواع مختلفی از بافت‌ها را ارائه می‌دهد که هرگز به‌طور مستقیم در متن به یک گوینده نسبت داده نمی‌شوند. باوجود این چندباری از واژه «من» در نمایشنامه استفاده شده که به‌وضوح سوالاتی مربوط به بازنمایی هویت را پیش می‌کشند.

چندان عجیب نیست اگر کسی با خواندن متن نمایشنامه گمان کند که فقط یک گوینده در این متن وجود دارد. همانطور که کن اوربن اشاره می‌کند: «کثرت جاری در نمایشنامه این احساس غریب را به وجود می‌آورد که متن عمیقاً تک‌گویانه است، تک‌گویی یک خود واحد ولی منقسم». با اینکه این «من» به شدت متناقض است - آرزوی زندگی می‌کند، می‌خواهد بمیرد، مشتاق خودکشی است و البته از مرگ می‌ترسد - وجود این قبیل تضادها قطعاً برای بازنمایی فیگوری که شدیداً افسرده و/یا روان‌پریش است، چندان غیرعادی نیست. اجرای نقش این خود چند تکه ضرورتاً مشکلی برای بازیگر انعطاف‌پذیر به‌وجود نمی‌آورد.

همچنین به‌نظر می‌رسد که در بخش‌های دیالوگ‌محور مرزبندی واضحی میان «من» و یک دکتر یا درمانگر وجود دارد، علی‌رغم خط‌تیره‌هایی که صرفاً به گوینده‌ای جدید اشاره دارند. مل کنیون، مدیربرنامه سارا کین، به‌یاد می‌آورد که کین در گفتگوی با او از «نقش دکتر و عاشقان [حرف زده]... و اینکه نمایشنامه برای سه صد نوشته شده است». در تأیید او آنا بلا سینگر می‌گوید: «گاهی گفتگوی بین بیمار و تراپیست صورتی واضح پیدا می‌کند». با این حال، در جاهایی از متن، صحنه‌هایی وجود دارد که از ما دعوت می‌کند تا در این موضوع که با گوینده‌های مختلف سر و کار داریم تجدید نظر کنیم.

صحنه چهاردهم نسخه یک دکتر برای یک بیمار افسرده را نمایش می‌دهد. داروها، میزان مصرف و مشاهدات اگر نگوییم نوعی بی‌اعتنایی ولی به هر حال نوعی حس فاصله از بیمار را به صحنه القا می‌کند. پاراگراف یازدهم اشاره‌هایی دارد که ایجاب می‌کند در دیدگاه‌مان نسبت به متن‌ها تجدید نظری صورت دهیم، وقتی می‌خوانیم که «لوفپرامین و سیتالوپرام به دلیل بروز عوارض جانبی و عدم بهبودی مشخص قطع می‌شوند». دو پاراگراف بعد به این ارزیابی برمی‌خوریم: «خلق و خو: خشم بسیار شدید/ عواطف: خشم فوق‌العاده». البته این فاصله ظاهری از بین می‌رود، وقتی با منظر بیمار روبه‌رو می‌شویم که از اصطلاحات تخصصی پزشکی استفاده می‌کند.

دیالوگ‌هایی که به نظر شخصیت دکتر و بیمار را می‌سازند متزلزل می‌شوند و دوباره این سوال پیش می‌آید: کیست که صحبت می‌کند. با اینکه ممکن است به نظر برسد این دیالوگ‌ها دکتر و بیمار را به تصویر می‌کشند، باز هم دلیلی وجود ندارد که گمان نکنیم این‌ها کلام بیمار یا گروهی از بیماران است که دارند همان گفتاری را که بارها و بارها متوجه آن‌ها بوده تقلید می‌کنند. از طرف دیگر، این متن‌ها ممکن است کولاژی باشند از گفتار درباره بیماری روانی، بدون هرگونه سوژه سخنگوی مشخص. پس خط‌تیره‌های بی‌نام صرفاً نوعی ظاهرسازی برای پنهان کردن دیالوگی که «آشکارا» بین دو شخص جریان دارد نیستند. این خط تیره‌ها نشانه‌های واقعی عدم قطعیت هستند.

دو صحنه‌ای که در آن‌ها فهرست‌هایی آمده از این جهت که وضعیت‌های متنی مبهم به وجود می‌آورند جالب به نظر می‌رسند. بخش اعظم صحنه سوم نمایشنامه، فهرستی است از عباراتی دال بر سرزنش خود و ارزیابی‌های منفی از خود. صحنه بیست‌ودوم از کتاب ادوین اس. اشنایدمن، ذهن خودویرانگر، گرفته شده است و رشته‌ای از آرزوها را در قالب رگباری از مصدرهای مختلف فهرست می‌کند. هر دو صحنه را می‌توان فقط با یک شخصیت اجرا کرد که آرزوها و کمبودهای خود را ابراز می‌کند. با این حال دومین صحنه از این دو صحنه به هیچ‌گونه گوینده‌ای تعلق

ندارد و حکایت از چیزی دارد که پیش از این اوربن هم بر آن انگشت گذاشته بود. اوربن می‌گوید: «کیفیتی نقل قول‌گونه در زبان وجود دارد.» بازیگران آشکارا می‌توانند متن را در اجرا «نقل قول» کنند، و بدین ترتیب دوباره به وجه برشتی کار بازمی‌گردیم.

با وجود این، آن بند از کتاب شنایدمن که در متن نقل شده، ضمن ظهور یک بازیگر در یک مصاحبه آشکار می‌شود و شاید مزاحمان دیگری هم در نمایشنامه پنهان باشند که هنوز ظاهر نشده‌اند. پس نمی‌توان مطمئن شد که کدام حرف نقل قول است و کدام نیست. در اینجا هم دوباره مسئله اصالت زبان در میان است. با وجود این، «کیفیت نقل قولی» زبان فقط ناظر به روابط بینامتنی مشهود نیست، بلکه گفتارها و فرمول‌بندی آن‌ها را هم دربرمی‌گیرد، درست همانطور که در مورد کریمپ هم دیدیم. در تئاتر پست‌دراماتیک هر آنچه به زبان می‌آید نقل قول است، در اینجا گوینده مبدع کلام خود نیست.

- امتناع از بازنمایی

در خلال متن ۴:۴۸ رگه‌ای فراتئاتری هم وجود دارد که بر استفاده از نقل قول صحنه می‌گذارد، رگه‌ای که مشخصاً در صحنه هفتم با این سطور آشکار می‌شود: «دوام آوردن در راه طولانی سرقت‌های ادبی»، «رشته‌ای مسلسل‌وار از علائم تعجب! تجلی یک فروپاشی قریب‌الوقوع، تنها یک واژه بر کاغذ و نمایش که آغاز می‌شود»، «نومیدانه بر مرزها آواز سرمی‌دهم». این سطرها در درون متن از نوعی وقوف متن به وجه تئاتری خود حکایت دارد که اجرای راحت و شخصیت‌محور این نمایشنامه را سخت و دشوار می‌کند.

گردا پاچمن متون پست‌دراماتیک را در دو مقوله دسته‌بندی می‌کند: «متنی که گفته می‌شود» و «متن فرعی». دومی ورای چهارگوش صحنه گسترش می‌یابد و تابع اولی نیست، حتی نباید آن را یک ضمیمه صرف به حساب آورد. از نظر پاچمن، این متن اخیر را «باید اینگونه دید که ارزش مبادله‌ای دارد و می‌توان آن را با شعر

صحنه‌ای که کارگردان می‌تواند و باید خلق کند، مبادله کرد.» دو صحنه از این نمای‌شنامه کین که در آن‌ها فقط اعداد ظاهر می‌شوند و نیز صحنه هشتم رمزی او که فقط حامل حروف «ASAP RSVP» است، در مقوله متن فرعی می‌گنجد. اینکه دقیقاً چه کاری می‌توان با این متون انجام داد به هیچ وجه در نمای‌شنامه معلوم نشده و این متن‌ها طوری نوشته شده که کارگردان و اجراکنندگان را به مشارکت برمی‌انگیزند.

در جایی دیگر، تأملات شاعرانه‌ای در باب افسردگی وجود دارد که جوری روی صفحه به نمایش درآمده که نمی‌توان آن‌ها را به راحتی بر روی صحنه اجرا کرد. متن این صفحه‌ها پر است از شکل‌ها، مکث‌ها، افتادگی‌ها و احتمالاً برخی تمهیدات دیگر. در اینجا نیز صفحه نوعی فضای ناشناختنی به وجود می‌آورد. اما این ناشناخته بودن را نمی‌توان به واسطه تفسیر بر صحنه دراماتیک به نوعی دانش کاذب تقلیل داد.

بدین ترتیب تئاتر پست‌دراماتیک به تئاتر زبان بدل می‌شود، یعنی تئاتری که در آن کلام از قید بازنمایی یا تفسیر رها شده تا آن را به‌عنوان یک تکه‌ی پیونددهنده مصالح ارتباطی انتقال دهد. متن پست‌دراماتیک می‌تواند از بازنمایی سرباز زند و راه را برای خوانش‌های ممکن باز نگه دارد. نتیجه مهم این است که اگر اجراکنندگان متن را بدون شخصیت‌پردازی اجرا کنند، در این صورت خود اجرا هم می‌تواند به همان ترتیب از بازنمایی سرباز بزند. اگر قرار است تفسیری هم در کار باشد، این تفسیر در سالن نمایش روی خواهد داد.

تغییر جهت از تفسیری که معنای متن را محدود می‌کند و رفتن به سوی تعلیق تعمدی معنا به تئاتری کاملاً متفاوت راه می‌برد. ۴:۴۸ تصویر رنج کشیدن یک نفر نیست، بلکه خود تجربه رنج کشیدن است در قالب‌های متنوعی که از امر منفرد و محدود فراتر می‌رود. اگر کل نمای‌شنامه را در نظر بگیریم، گریزهای شاعرانه بسیاری از صحنه‌ها هدفی فراتر از تو صیف یک فرد دارند و منظرهای مختلفی را دنبال می‌کنند. اگر این متن‌ها را بتوان اجرا کرد و نه اینکه آن‌ها را بازنمایی کرد، دلیلی وجود ندارد که اجراکننده گوینده باشد و به این ترتیب می‌توان روابط

مر سوم بازیگر/ مخاطب، یعنی همدلی، همذات‌پنداری یا ناهمدلی را کنار گذاشت. در این شیوه خود زبان در مرکز توجه قرار می‌گیرد، نه گوینده آن.

کین در گفتگوی متفاوتی که با مل کلونین داشته و در بالا نقل شد، نوشته:

رفته‌رفته من اجرا را بسیار جالب‌تر از بازیگری و تئاتر را گیراتر از

نمایش‌نامه‌ها یافتم... اجرا غریزی‌تر است. آدم را در ارتباط فیزیکی

مستقیمی با فکر و احساسات قرار می‌دهد.

پس تئاتر پست‌دراماتیک جریانی بی‌روح نیست که عاطفه از آن رخت بر بسته باشد. بلکه نوع متفاوتی از تجربه عاطفی را تولید می‌کند. اگر وحشتی را که از خشونت و رنج گزارش‌های بی‌تفاوت اخبار منتقل می‌شود در نظر داشته باشیم، می‌توانیم از قدرت پنهان زبان بی‌پیرایه آگاه شویم. باینکه این اجراکنندگان کارشان بازنمایی درد یا بازنمایی سرکوب آن درد از طریق صورتی خنثی از اجرا نیست، ولی امکانات تئاتر غریزی مورد نظر کین، ضرورتاً به واسطه روال‌های غیربازنمایانه‌ای و غیردلالتی بر صحنه نمایش تضعیف نمی‌شوند.

- تئاتر زبان

درست مثل سوءقصدها ساختار زمانی ۴:۴۸ هم خطی نیست. درحالی‌که صحنه اول آن به شکل گفتاری در صحنه طولانی بیست‌وسوم تکرار می‌شود، و گزارش پزشکی جعلی در صحنه چهاردهم به‌نظر ارجاع به جزئیات صحنه‌های پنجم و دهم دارند، فهرست‌ها، اعداد و بقیه صحنه‌ها اشاره به ارتباطات ارجاعی کمی دارند.

صحنه آخر که با سطر «لطفاً پرده‌ها را باز کنید» به‌خوبی جمع‌بندی شده است، تاکید به پایان انواع دسته

بندی‌ها دارد، به‌خصوص با ارجاع فراتئاتری به پرده‌های صحنه. ولی به سختی می‌توان گفت که موقعیت گوینده

تغییر کرده یا به راه حلی رسیده است. قطعاً کین این صحنه‌ها را با نظم و ترتیب خاصی چیده؛ تکرارها، طنین‌ها و تغییرات ریتم، اما نه علتی در کار است نه معلولی و نه پیشروی‌ای.

شرحی از وضعیت صحنه داده نمی‌شود، هیچ پاسخی ارائه نمی‌شود. معماری نمایشنامه سنجیده است، اما توالی صحنه‌های آن برحسب نیاز پلات نمایشنامه از پیش معلوم نیست. هیچ داستانی از دل این آشوب سربر نمی‌آورد. نمایشنامه در مکانی بی‌نام اتفاق می‌افتد و مصالحی نامعین را به نمایش درمی‌آورد. بنابراین اگرچه آدم می‌تواند گفته‌ها را تفسیر کند، آن‌ها را به از سانی نسبت دهد و شخصیت‌ها و مکالمه‌ها را بازنمایی کند، اما خود متن توانایی بسیار متفاوتی را در اجرا ارائه می‌دهد: شانس تبدیل تئاتر انسانی به تئاتر زبان، که در آن اجراکنندگان مسئول ارائه‌ای خیالی از مصالح زبانی هستند که بعد توسط مخاطب جدا از محدودیت‌های تفسیر، تجربه و پردازش می‌شود.

کین نشان می‌دهد که متن می‌تواند از محدودیت‌های دراماتیک آزاد شود و شکل بسیار متفاوتی از دریافت و به‌واقع درک را درون مخاطبان برانگیزد. ۴:۴۸ به‌دنبال بازتعریف اجرا و تماشاگری در یک رخداد تئاتری است.

- شرایط اجرای پست‌دراماتیک

هر دو نمایشنامه مورد بحث، رهیافت‌های فرمی تقریباً مشابهی به موضوع خود دارند. زیرا نمی‌توانند دیالوگ‌ها را به شخصیت‌ها ربط دهند و بخش‌های موجود را طوری کنار هم گذاشته‌اند که زمان را به نحوی که حکایت از پیش رفتن ایده‌ها یا مفهوم‌ها داشته باشد ساختار نمی‌بخشد. باوجود این، استراتژی‌های فرمی مشابه، در پی آثار کاملاً متفاوتی در اجراست. کریمپ زبان خودش را به روی موشکافی دقیق باز می‌کند؛ با نمایش گفتگویی ظاهراً ناتوالیستی در بافت محیطی بیش از پیش فشرده و جهانی شده.

پرسش‌های مربوط به ساخت هویت، سیاست زبان و عاملیت از طریق ایجاد تغییرات رادیکال در ادراک مخاطبان فرمول‌بندی می‌شوند. بدین ترتیب امر آشنا غریب می‌شود، حیرت برانگیخته می‌شود و امید بر این است که این همه موجب ارزیابی دوباره مصالح ارائه‌شده گردد.

برشت هم مخاطبان‌اش را درگیر تولید معنا کرده بود: قاب‌بندی او از تضاد دیالکتیکی، به‌وضوح چارچوب کار او را رقم می‌زد و از مخاطب دعوت می‌کرد که در درون یک قلمروی دلالتی محدود تصمیم‌گیری کند. ولی بیگانه‌سازی پست‌دراماتیک مفصل‌بندی تناقض نیست، بلکه سطور را در ناسازگاری‌ها می‌کند، در گفتگویی بین خودشان و بافت‌های تماشاگران‌شان. کلیشه‌ها، موتیف‌های تکراری، یا عبارات کمتر فرمول‌وار، همه در قالب صورتی از نمایش قرار می‌گیرند که آن‌ها را غریب و گسسته می‌نمایاند. فرمول‌ها و صحنه‌های بدون شک معاصر، مصالح نمایش را تاریخی می‌کنند و از طریق نوعی استنطاق ریشه‌ای زبان چیزی را که گاهی ممکن است به‌نظر برسد صرفاً یک شوخی بی‌مزه است به گفتگویی سیاسی بدل می‌کند.

۴:۴۸ از طرف دیگر، نوع دیگری از پاسخ ایجاب می‌کند. حذف فرد از اجرا، وضعیت افسردگی عمیق را از مظاهر شخصی‌تر آن جدا می‌کند و تعمیم می‌دهد. می‌توان در اینجا عاملی سیاسی را کشف کرد که افسردگی را به طیف متنوعی از گفتارهایی که ورای فرد وجود دارند پیوند می‌دهد، به‌نظر می‌رسد هسته اصلی نمایشنامه فراتر از آن است که به مخاطب مجال تجربه‌ای را بدهد که مقید به خیالات زندگی‌نامه‌ای باشد. طبیعتاً نتیجه این درگیری مخاطب با اثر نامشخص است. ولی تلنگری خواهد زد به خاطرات فردی تک‌تک تماشاگران و آن‌ها را از این جهت از هم متمایز می‌کند که ممکن است همه مصالح روی صحنه را بپذیرد، رد کند، به چالش بکشد، یا با بی‌تفاوتی آن را نظاره کند.

با این حال آن آزادی تفسیر یا تجربه که در این قبیل تولیدهای سوءقصدها و ۴:۴۸ شاهدیم امری بی‌ارزش نیست. وقتی زیمرمن می‌گوید که «تئاتر پست‌دراماتیک تسلط بر سوم متن دراماتیک بر اجرا را از بین می‌برد»، حرف او فقط تا حدی درست است. با اینکه تئاتر پست‌دراماتیک قطعاً اهمیت متن را بر روی صحنه پایین می‌آورد، همانطور که به روشنی از مدل ضدسلسله‌مراتبی رویا برمی‌آید (که در آن متن و تصویر اهمیتی یکسان دارند)، با متن باید طوری با دقت رفتار کرد که متن بتواند به چنین جایگاهی هدایت شود.

آزادی تفسیر در سالن نمایش با خرواری از ظرایف اجرایی که درگیر مقاومت در برابر بازنمایی هستند، تعدیل می‌شود. در حالی که تئاتر پست‌دراماتیک روز به روز بیشتر با متن به‌عنوان منبعی انعطاف‌پذیر برای تفاسیر گوناگون رفتار می‌کند که از تصور نویسنده خود فراتر می‌روند - شکسپیر امروزی شده مثال بارزی است، اما این قبیل امکان‌ها تمام‌نشدنی است - تئاتر پست‌دراماتیک بایستی از همان روش‌هایی که تئاتر دراماتیک طی سال‌ها آن‌ها را تداوم بخشیده است صرف‌نظر کند.

وارد کردن مجدد شخصیت در اجراهای سوءقصدها و ۴:۴۸ - که البته متن‌ها ممانعتی برای این کار ندارند - اثرش این است که وجه بالقوه فرافردی نمایشنامه‌ها را از بین می‌برد. سوءقصدها با معطوف کردن نگاه خود به ساخت‌یابی زبانی سوژه‌ها در سرمایه‌داری متأخر، ماهیت فردیت و هویت را به مسئله تبدیل می‌کند. از این ادعای مارکس که فرد «مجموعه‌ای از مناسبات اجتماعی است»، تا آموزه آلتوسر در باب خطاب کردن سوژه در مقام یک فرد، نظریه‌پردازان به دنبال آشکار کردن کارکردها و کاربردهای فردگرایی برای سرمایه‌داری بوده‌اند. اگر در اجرا هویت‌گوینده به امری مسئله‌دار بدل نشود، استراتژی کریمپ در هاله‌ای از ابهام فرو خواهد رفت. به عبارت دیگر در این حالت مفهومی از عاملیت وارد فیگورهای روی صحنه می‌شود که در واقع همان نقش معمول خود را در بازی طبیعی‌کننده سیستم ایفا می‌کند.

به‌همین ترتیب، هدف از دراماتورژی کین ساختن مجموعه گسترده‌ای از تجربه‌ها است که از تجربه‌های افراد بیمار بسیار فراتر می‌رود. تقلیل بافت گفته‌ها به سخنان افراد به‌سویه آمده، کانون توجه را به نوعی نمایش همدلی تغییر می‌دهد. اجراهای پست‌دراماتیک کریمپ یا کین متن‌ها را به ابژه‌هایی قائم به ذات بدل می‌کند، به مجمع‌الکواکبی از تکه‌های زبانی بدون اتکا به منظر فردی. به این ترتیب متن می‌تواند به عنوان عاملی فعال بدل شود به ابژه‌ای فی‌نفسه برای اجراکنندگانی که با آن کار می‌کنند. در اینجا شخصیت‌پردازی دیگر در کانون توجه نیست و جای خود را می‌دهد به آن شیوه‌هایی که زبان را موجودیتی قائم به ذات عرضه می‌کند، یعنی بیرون از اختیار افرادی که گمان بر این است که ارباب زبان هستند.

تئاتر پست‌دراماتیک از ما می‌خواهد تا درخصوص شیوه‌های خواندن و اجرای نمایشنامه‌ها از نو بیندیشیم. در عصری که بازنمایی هر روز غیر قابل دفاع‌تر می‌شود دیگر نیازی نیست که ارکان تئاتر دراماتیک، یعنی شخصیت و پلات، وارد صحنه شوند. سوءقصدها و ۴:۴۸ تغییراتی بنیادی در شیوه‌های ادراک ما رقم می‌زنند، چه با خواندن متون‌شان چه با تماشای اجرای آن‌ها. این قبیل تغییرات ریشه‌ای راه‌های تازه و گிரایی برای تجربه اجرا باز می‌کند، راه‌هایی که ما را به فراسوی جزم‌های دوقلوی فردگرایی و روانشناسی می‌برد.

متون پست‌دراماتیک خود را به نحوی شکل می‌دهند که با آغوش باز رویکردهای خلاقانه را به کار بازیگری و ساختن تئاتر دعوت می‌کند. باین‌حال، این دعوت نه الزامی است و نه می‌تواند الزامی باشد، و دست آخر بر هنرمندان تئاتر است که تصمیم بگیرند چگونه با این مسئله روبه‌رو شوند.

NTQ 24:1 (february 2008) © cambridge university press

منابع:

- Karen Jürs-Munby, 'Introduction', Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London: Routledge, 2006)
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999), All translations from the German are mine.
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Frankfurt/ Main: Fischer, 1991)
- Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5* (London: Vintage, 2000)
- Martin Crimp, *Attempts on her Life* (London: Faber and Faber, 1997)
- Martine Dennewald, 'An den Rändern der Iden -tität: Überindividuelle Figurenkonzeptionen bei Crimp, Kane, Abdoh, und Foreman', *Forum Modernes Theater*, XIX (2004)
- Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnentexte und ihre dramaturgische Analyse* (Tübingen: Niemeyer, 1997)
- Heiner Zimmermann, 'Martin Crimp, *Attempts on her Life*: Postdramatic, Postmodern, Satiric?', in Margarete Rubik and Elke Mettinger Schartmann, ed., *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, XIX (Trier: Wissen - schaftlicher Verlag, 2002)
- Elin Diamond's understanding of naturalism as a 'theatre of knowledge' in Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays in Feminism and Theatre* (London: Routledge, 1997)
- Mary Luckhurst, 'Political Point-Scoring: Martin Crimp's *Attempts on Her Life*', *Contemporary Theatre Review*, XIII, No. 1 (2003)
- Ken Urban, 'An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane', *Performing Arts Journal*, XXIII (2001)
- Mel Kenyon, quoted in Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* (Manchester: Manchester University Press, 2002)
- Annabelle Singer, 'Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane', *The Drama Review*, XLVIII, No. 2 (2004)
- Sarah Kane, *4:48 Psychosis*, in Kane, *Complete Plays* (London: Methuen, 2001)