

رعشه کاتارسیس در اجرای قرن بیستمی

الین دایمند

ترجمه علی مهرانی و سامی آل‌مهدی

در نهایت، سلوک زیباشناختی می‌تواند به‌عنوان قابلیت به‌رعشه‌افتادن تعریف شود... سوژه بی‌جان و عاری از زندگی است، جز هنگامی که قادر است در واکنش به افسون ناب به‌رعشه بیفتد. و تنها رعشه سوژه است که می‌تواند آن افسون را متعالی سازد.

ت. و. آدورنو [1]

کنجکاوانه به صرافت افتاده‌ام که آیا بازجستن رعشه در کاتارسیس ممکن است.

در مقاله «آنامورفوسیس» ژاک لکان، قرابت دو گزاره درباره دیدن و احساس کردن توجهم را جلب کرده است. گزاره‌ها چنین هستند: «من خودم را در حال دیدن خودم می‌بینم» و «من خودم را با گرم کردن خودم گرم می‌کنم.» [2] در نظر لکان، گزاره اول («من خودم را در حال دیدن خودم می‌بینم») به‌فریبندگی کوگیتوی دکارتی اشاره دارد، سوژه‌ای که فکر می‌کند استعدادش برای خودبازتابی¹ به‌این‌معناست که بر حوزه بصری تسلط دارد. چنین نخوتی آنچه را که لکان «جدایی آغازین» می‌خواندش و سوپژکتیویته را بنیان می‌گذارد پنهان می‌کند؛ و او به‌عنوان اصلاحیه‌ای این معضل²، دیالکتیک چشم و نگاه‌خیره را پیش می‌نهد؛ من/چشم² سوژه همواره در میدان دیدی که بر او تقدم دارد «گرفتار، دست‌کاری‌شده، و اسیر» (92) است. بنابراین، سوژه هرگز واقعاً خودش را نمی‌بیند جز از طریق نگاه‌خیره دیگری³. برخلاف این پایکوبی فریبا، گزاره «من خودم را با گرم کردن خودم گرم می‌کنم» به‌طور موفقی صریح و روشن است. لکان می‌نویسد: «من حس گرما را احساس می‌کنم، که از جایی درون من منتشر می‌شود و من را به‌عنوان یک بدن تعیین و تعریف می‌کند». در هم‌گرایی احساس‌شده بدن و گرما، خودبازتابی کاهش می‌یابد. بدن من گرما ساطع می‌کند؛ من احساسش می‌کنم و در آن جذب می‌شوم.

¹ self-reflexiveness: تأمل درباره خود. - م.

² I/eye

³ the other

لکان، تا حدودی، به روابط بین نظریه‌پردازی روان‌کاوانه خودش و پدیدارشناسی مرلوپونتی می‌پردازد، اما قرابت کذایی برای من دارای این اثر تفرقه‌انداز است: گویا دیدن و احساس کردن نمودهای متفاوتی برمی‌گزینند. من/چشم، به‌طور خطرناکی، همبسته نگاه دیگری بزرگ^۱ است — بخوانید قسمی طعمه ماهی‌گیری، حوزه گفتار، یا نام پدر^۲، درحالی‌که حسیات جسمانی، لذت‌بخش یا دردناک، با اصلتی بی‌چون‌وچرا، امرواقع بودن در بدن را برجسته می‌کنند. گسست رادیکال بین چشم و نگاه‌خیره، در این بند، در گسست بین دیدن و احساس کردن تکرار می‌شود. به‌عنوان فمینیستی که در فرهنگ پست‌مدرن زندگی می‌کند، در عصر ایدز، این انگاره را به‌طور مضحکی توأمان افلاطونی و هم کاملاً محتمل می‌بینم. چرا باید احساس کردن و دیدن هم‌زیستی داشته باشند — چه رسد به این که هماهنگ و سازگار باشند؟ زیرا امروزه از مفهومی عمیقاً نهادینه‌شده سخن می‌گوییم که می‌گوید آن‌ها بایستی چنان باشند؛ آن مفهوم کاتارسیس^۳ است.

فارغ از این که چه معنایی برای ارسطو داشت، کاتارسیس شامل نوسانِ بغرنجی بین دیدن و احساس کردن است. اکنون، با استفاده از ترجمه قدیمی‌ام از بای‌واتر^۴، اجازه دهید خوانشی مرسوم از قضیه کاتارسیس در بخش ششم *بوطیقا* پیش‌نهم: درک من از ابژه‌های موجود در تراژدی باعث می‌شود که احساسات ناگوارِ شفقت و خشیت را تجربه کنم، احساساتی که در بازشناسی معنا و حقیقتِ ابژه‌های کذایی به‌نوعی مطرود یا سرکوب‌شده، محذوف یا تصفیه‌شده هستند. در فصل چهاردهم از *بوطیقا*، ارسطو، حتی در ترجمه اِلس^۵، رعشه احساس را بدل به عامل حیاتی پلات تراژدی می‌کند: «هرکس وقایعی را که رخ می‌دهند بشنود خواهد لرزید و به شفقت خواهد گرایید...» [3] در نظر ژولیا کریستوا، ضرباهنگ و غنای تراژدی یونانی امیال سترون «دیگری ذهن»، [به‌عبارتی همان] بدن شورمند و مادی و جنسی، را توأمان برمی‌انگیزاند و هماهنگ می‌کند. [4] به‌عقیده مارتا نوسباوم^۶، امیال، احساسات، عواطف، و جنسیت برای یونانیان باستان «پیوندهای ناگسستنی با جهان مخاطرات و آشفتگی» داشت؛ و بدین-ترتیب، این سرچشمه‌های اختلال بودند که عاملیتِ «طرح‌ریزی عقلانی» را مختل کردند و کار داوری را به کژی رساندند. [5] چنین مزاحمت‌هایی «افراد و جامعه را تضعیف، تهدید، و تحقیر می‌کردند» [6] و به‌همین دلیل است که خلاصی از رعشه بدن همخوان است با پیامدهای آنچه نوسباوم «کاتارسیس [katharsis] ... کلمه هم‌خانواده^۷» [7] می‌خواند؛ در زمان ارسطو، معانی اپیستمولوژیک، شناختی، و روان‌شناختی با امر فیزیکی درآمیخته بودند. کاتارسیس [به‌عنوان] «پاک‌سازی» یا «شفاف‌سازی» توصیف شده بود ... [به‌عنوان] حذف برخی موانع (پلشتی‌ها

¹ the Other

² the Name of the Father

³ catharsis

⁴ Ingram Bywater: از مترجم‌های *بوطیقا*ی ارسطو — م.

⁵ Gerald F. Else: از مترجم‌های *بوطیقا*ی ارسطو — م.

⁶ Martha Nussbaum

⁷ word-family

یا آرایش‌ها، یا ابهامات، یا افزونه‌ها) — به‌طور خلاصه، «پاک‌سازی بصیرت روح به‌وسیله حذف موانع [جسمانی]». [8]

گویا کاتارسیس سوژه را در مرزی خطرناک قرار می‌دهد. ما به‌خاطر می‌آوریم که سوژه لکانی هنگامی که توسط نگاه دیگری بزرگ اسیر می‌شود، از مزاحمت و اختلالی در بصیرت تمامیت‌ساز رنج می‌برد که به آگاهی و سلطه آری می‌گوید. در کاتارسیس، سوژه اسیر ریشه بدن خویش است که به بصیرت عقلانی او آسیب می‌زند و قسمی افتراق ناهنجار میان خود و وجود اجتماعی تولید می‌کند — افتراقی که فقط خود کاتارسیس می‌تواند بهبود بخشد و قاعده‌مند سازد. در نظر برشت و آرتو، که هر دو مدرنیست‌هایی خودآگاه بودند، به‌اندازه‌کافی آسان بود که کاتارسیس را به‌دلیل نظم بورژوازی پس بزنند؛ اما زیاد آسان نبود که قدرت اجرایی آن، این امر واقع، را نادیده بگیرند که کاتارسیس قسمی هم‌گرایی بدن و معنا را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد، آن هنگام که بدن مادی، در تمام غیریت خویش، خودش را در پیشگاه آگاهی قابل‌حس کردن می‌کند، حتی به‌محض این‌که وارد مقولات گفتاری‌ای می‌شود که باعث می‌شوند معنا داشته باشد؛ هنگامی که نه به بدن بلکه به‌صورت رؤیت‌پذیر و تجسم اجتماعی بدن بدل می‌شود: به‌عبارتی، به یک جسمانیت¹.

از فوکو به‌این‌سو، گزاره‌هایی درباره بدن که دارای افعال «تبدیل می‌شود»² و «وارد می‌شود» یا «نفوذ می‌کند»³ هستند — با پیش‌فرض گرفتن بدنی که هنوز به آن نفوذ نشده و توسط گفتار، توسط کدهای جنسی، توسط فرهنگ تأدیب می‌گردد — به‌طور نوستالژیکی به‌نظر هستی‌شناختی می‌آیند. (موافقم که) هیچ بدنی بدون جسمانیت وجود ندارد؛ اما این اعلان در نظریه اجرای غرب هرگز فرضی مسلم نیست. در نظر افلاطون، جسمانیت بدن برای میمسیس⁴ بنیادی و دگرگون‌کننده بود، محرکی بود برای شورهای نامتمدن؛ در نظر ارسطو، جسمانیت بدن مکاشفه‌جو، مترقی، و کلی‌ساز بود. برای برخی نظریه‌پردازان و فمینیست‌های تئاتر قرن بیستمی، به‌طور پروبلماتیکی، هردوی این‌هاست. به‌شیوه‌های کاملاً متفاوتی، لوس ایریگاره⁵ و آدرین ریچ⁶ این را پیش می‌نهند که مادیت و گفتار در تنشی مولد کار می‌کنند، و به ما این اجازه را می‌دهند که بدنی (متعین) را که گاهی در گفتار نمی‌گنجد تصور کنیم که می‌تواند اجراگرانه⁷ عمل کند، آمیختگی‌ها و تعلقات جدید ایجاد کند، و هویت‌های خیالی بدیعی را بداهه بپردازد. [9]

¹ embodiment؛ عینیت، تجسم. — م.

² becomes

³ enters

⁴Mimesis؛ محاکات. — م.

⁵ Luce Irigaray

⁶ Adrienne Rich

⁷ performative

برای وارسی کاتارسیس در اجرای قرن بیستمی، همچنان حول محور «جسمانیت» پیش می‌روم، نه گفتار؛ زیرا جسمانیت مسخر چیزی است که آن را بلعیده و در بر گرفته است، [همان] «بدن» مادی؛ و به عقیده من، تنظیم آن تسخیرشدگی قسمی داده حیاتی اجراست. در لغت‌نامه میراث/امریکایی¹ من، جسمانیت از نوسان مادیت/گفتار بازیگوشانه چنان لذت می‌برد که از واژه «اجرا»: جسمانیت هم «عمل تجسم یا جسم‌بخشی» است و هم «وضعیت مجسم‌بودن» — درست مانند اجرا که [هم‌زمان] کنش آنی انجام‌دادن است، و عمل انجام‌شده.

اما این‌جا مشکلی هست: به‌نظر می‌رسد که در نگاه من کاتارسیس از اجرای قرن بیستمی تفکیک‌ناپذیر شده است. اگر بدن به‌ریشه‌افتاده — به‌ویژه بدن مؤنث — پرسشی حیاتی را در اجرا مطرح کند، کاتارسیس به‌خودی‌خود بیش‌ازحد وابسته به ایدئالیسم بورژوازی و زیباشناسی سیاست‌زوده به ما رسیده است که بتوانیم، به‌قول برشت، آن را دوباره به‌کار بگیریم؛ یا اگر قرار است به‌کار گرفته شود، به کمی اختلال مفهومی نیاز پیدا خواهیم کرد. وقتی لکان می‌خواست دیالکتیک چشم و نگاه‌خیره را ترسیم کند، «آن‌امورفوسیس» را از فیزیک نور وارد کرد: پدیده تصویر معوج که تنها از زاویه‌ای خاص یا به‌وسیله یک آینه خمیده یا عدسی استوانه‌ای می‌توان آن را بدون اعوجاج دید — مانند نقاشی معروف هلباین در سال 1533: «سفیران فرانسوی». در این اثر، دو بورژوازی فربه، که توسط اشیائی که نماد ثروت و دنیاپرستی‌اند محاصره شده‌اند، با اعتمادبه‌نفس، نگاه‌خیره بیننده را جلب می‌کنند — اگرچه، تصویر به‌وسیله ابهام و تارشده‌گی‌ای گیج‌کننده برای بیننده معیوب شده که تنها وقتی از زاویه‌ای دقیق و خاص دیده می‌شود، خودش را همچون مجموعه‌ای نمایان می‌کند. این تارشده‌گی چیزی است که لکان آن را *tache* [لکه] می‌خواند، یا لکه و عیبی در میدان دید، که گویا از نقطه‌ای به سوژه خیره می‌شود که کاملاً از دید سوژه می‌گریزد؛ در واقع، نشانه‌ایست از دیگری بزرگ، یا ابژه پُتی آ [objet petit a]، نشانه لکانی جدایی‌آغازین-جدایی نوزاد از سینه، جدایی بدن از تصویر آینه‌ای-نهایتاً [نشانه‌ایست از] ابژه و علت میل. [10] به‌یاد داریم که کاتارسیس یعنی پاک‌سازی میدان دید از لکه‌ها، اما تصاویر آن‌امورفیک را نمی‌توان پاک کرد؛ و نه‌تنها دیدن و احساس کردن را هماهنگ نمی‌کند، بلکه آن‌امورفوسیس ملازم اضطراب است — عبارت واپسین ند لوکاچر² به ما حس «احساس کردن دیدن را می‌دهد، مانند احساس کردن نگاه‌خیره دیگری بدون دیدن چشم‌های دیگری.» [11] آن‌امورفوسیس، که در اوایل مدرنیته ابداع شد، گویا استعاره بی‌نقص مدرنیته است، ابژه نوسان‌گر و هضم‌ناشدنی‌ای که سلطه ابژه را می‌شکند و، با این‌حال، به‌عقیده لوکاچر، اضطراب «احساس کردن دیدن» رعشه شفافیت‌بخش خودش را تولید می‌کند. او بحث می‌کند که تصویر آن‌امورفیک کاتارسیس است، تا آن‌جا که بی‌نظمی را وضوح بخشد، مرضی که در بی‌دقتی فکری ریشه دارد ... ناحقیقت یا انحرافی که همیشه پایه‌گذار حقیقت است.» [12]

¹ American Heritage

² Ned Lukacher

در اجرای مدرنیستی و پست‌مدرنیستی، مرز بی‌ثبات بین بدن و عینیت فرهنگی^۱، کارکرد کاتارسیس آنامورفیک را نه صرفاً معطوف به تماشاگران، که معطوف به فرهنگی مریض و سرکوب‌گر برانگیخته است. علی‌رغم تلاش‌های اهل دانش برای پالودن لفظ کذایی از بدویتش، پس‌مانده‌های تخلیص و تطهیر آیینی^۲ و پاک‌سازی پزشکی^۳ به اجزای قرن بیستمی بازگشته‌اند، درحالی‌که دلالت‌های مفهومی‌اش را به خارج از حدود تئاتر، به نواحی رفتار و سلامت اجتماعی، گسترش می‌دهد.^۴ [13] همین‌طور، اندیشیدن به کاتارسیس در بستر هنر، چنان‌که قرار است انجام دهیم، این نیست که اجرا را از مسائل عاملیت اجتماعی حذف کنیم. نظریه اجرای قرن بیستمی عامدانه به‌دنبال هم‌پوشانی‌ای مفهومی میان فضای تئاتر و فضاها کنش اجتماعی بود؛ حقیقتاً، نظریه‌پردازی درباره دریافت^۵ اساس در این فرض داشت که بدن بازیگر، هم‌اندازه و نهایتاً بیش از متن، بوتۀ کشف است؛ و این‌که تهیه و تولید، بیش‌ازآن‌که راجع به [خود] تولید باشد، درباره تمرین فرهنگ است – ابزاری برای کشف جسمانیت‌های جدید و انقلابی. [14] بدین خاطر است که بحث من درباره کاتارسیس از تماشاگر به اجراگر در نوسان است؛ اجراگر نوسان بین دیدن و دیده‌شدن، بدن و جسمانیت، را دوباره به تماشاگر بازتاب می‌دهد. الیونورا دوسه^۶، هلن وایگل^۷، و کرن فیلی^۸، نظریه‌پردازی در رسانه کاتارسیس آنامورفیک‌شان، ممکن است چنین تأثیراتی را وارد کرده یا نکرده باشند، اما آنان قطعاً قابلیت‌های آن‌ها را به ما نشان خواهند داد.

بنابراین، سه نظر اجمالی از کاتارسیس در اجرای قرن بیستمی را تحت این عناوین مطرح می‌کنم: «کاتارسیس بورژوازی: تعالی دوسه»، «کاتارسیس اجتماعی: دهان وایگل»، «کاتارسیس پایدار: بچرخ و فریاد بزین فیلی».

اپیلوگی نیز در پی خواهد آمد.

¹ cultural embodiment

² ritual purification

³ medical purgation

⁴ خصوصاً نگاه کنید به:

آنتونین آرتو، تئاتر و هم‌زادش، نسرین خطاط، تهران: قطره، 1383؛

یرژی گروتفسکی، به‌سوی تئاتر بی‌چیز، کیاسا ناظران، تهران: قطره، 1383

ریچارد شکتر، نظریه اجرا، مهدی نصراله‌زاده، تهران: سمت، 1386 – م.

⁵ reception

⁶ Eleonora Duse

⁷ Helene Weigel

⁸ Karen Finley

کاتارسیس بورژوایی: تعالی دوسه

هنگامی در بحبوحه سرزنش کردن معشوقه‌اش [دوسه] زاری‌های مادام راکن را [شنید]، به خود لرزید، رعشه‌ای که همه هستی‌اش را لرزاند و چنان تحت تأثیر قرار گرفت که فی‌الواقع قادر به کف‌زدن و تشویق نبود. [15]

در پایان قرن نوزدهم، کاتارسیس داشت پذیرشِ درام مدرن جدید و علم جدید روان‌کاوی را مشروع می‌ساخت. فروید و بروئر درمان نوآورانه هیستری را «روش کاتارسیسی»^۱ نامیدند که در آن، مراجعان زن هیستریک — که صحنه‌های تروماهای آغازین خود را روایت می‌کردند — از سمپتوم‌های فلج‌کننده خلاص می‌شدند. ویلیام آرچر، مترجم انگلیسی اصلی و پیشکسوت آثار ایبسن، «درام جدید» را به‌خاطر «بیرون‌کشیدن عناصر ناآشنای رتوریک و سبک غنایی» — زبان پُرطمطراق و بادکرده ملودرام — به‌نفع دیالوگ «طبیعی» و «تخلیص یا کاتارسیس» فرم دراماتیک ستود. [16] در جست‌وجویشان برای حقیقت، روان‌کاوی و رئالیسم جدید از چیزی بهره می‌بردند که فیزیسی‌های نظریه زهدانی و ملودراماتیست‌های قرن نوزدهمی آن را نادیده گرفتند: سبب‌شناسی پیچیده انگیزه — خصایل موروثی، قوانین اجتماعی، و تروماهای فراموش‌شده‌ای که کاراکتر انسانی را شکل داده‌اند. در درون اتاق مشاوره فروید و روی صحنه‌های پُر از اشیای تماشاخانه‌های کم‌گنجایشی که جرئت نمایش درام جدید را داشتند، کاراکتر کذایی اغلب زنی هیستریک بود: زنی با گذشته‌ای که بدل به قسمی تئاتر مکاشفه می‌شود.

مهم است به‌یاد داشته باشیم که در شهرهای صنعتی‌شده اروپایی اواخر قرن نوزدهم، هیستری فراگیر به‌نظر می‌رسید. ای. ام. استات‌فیلد^۲ در سال 1897 به‌دیدن اجرای بعدازظهری *ایلف کوچولوی ایبسن* نشست و اصرار داشت که به‌همان‌اندازه زنان هیستریک در تماشاچیان وجود داشتند که بر روی صحنه. [17] و جنت لیون اخیراً انتساب ژورنالیستی مرسوم [واژه] «هیستری» به مانیفست‌های آوانگارد، پوستره‌های سیاسی، و به زنان مبارز شدیداً اجراگری که تا داخل پارلمان تظاهرات کردند، خودشان را به میله‌ها زنجیر کردند، در زندان به اعتصاب غذا دست زدند و کسانی که، به‌گفته راه‌پیمایان حقوق مدنی متأخر، بدن‌های خود را سر راه مراجع قدرت قرار دادند را مستند کرده است. [18] وسوسه‌کننده است که فکر کنیم محبوبیت عظیم رساله یاکوب برنایس^۳ درباب هیستری (1858، 1878)، که بر خوانش تخلیصی و تطهیری از کاتارسیس اصرار داشت، هم قسمی بازشناسی وضعیت به‌شدت مریض جامعه مدرن و هم اسلوبی برای حذف عناصر مضر (بخوانید «زنانه») آن بود. [19]

¹ the cathartic method

² E.M. Stutfield

³ Jakob Bernays

در پلات‌سازی برای هیستری، تئاتر رئالیستی آغازین منبع توانای عینیت‌های فرهنگی پیچیده برای متخصصان و روشنفکران بورژوا بود: مثل فروید، که روسمرس‌هلم ایبسن را به ماده‌ای برای پرونده‌ای تاریخی بدل کرد. در توافق با مقصود من در این جا، این تئاتر میل به یک بدن اجراگر متفاوت را ایجاد کرد. ملودرام تطابق کامل میان سمپتوم‌شناسی هیستری – چشم‌غره، خفه‌کردن، قهقهه غیرقابل کنترل – و نشانه‌های کلامی و فیزیکی بازیگر را پیش گذاشت. لذت هرمنوتیکی از رئالیسم جدید در گستره ژست کوچک‌شده‌اش نهفته است، در بازنمایی متن‌ی قابل لمس که توسط وقفه‌ها، سخته‌ها، و گریزها بغرنج و گیج‌کننده شده است. هیستری، در واقع، متن اجرایی را برای مدرنیسم دراماتیک به‌وجود آورد. نقطه‌نظر فیزیسین/تحلیل‌گر به تماشاگران پیشنهاد می‌شود: کسانی که دعوت‌شده‌اند تا بدن اجراگر را برای دال‌های ترومای روانی به‌دقت واریسی کنند و بدین ترتیب تحریک شوند تا، اغلب تحت تأثیر آشفتگی‌ای شدید، روایت‌های توجیهی خود را نگارش کنند.

این الیونورا دوسه (1858 تا 1924)، ستایش‌شده‌ترین بازیگر بعد از برنهارت¹، بود که توانست تمام گستره کنش کاتارسیسی را در این آپاراتوس تئاتری بیان کند که، مانند دفتر روان‌درمانگر، وقف کشف حقیقت شده بود. دوسه، که می‌توانست عامدانه سرخ شود و خودش را سمپتوماتیک نشان دهد، لذت نفس‌گیر دیدن ناپدیدشدن جسمانیتی خیالی در بدن شهوت‌انگیز به‌عرشه‌افتاده‌ای را به مخاطبین مسحورش بخشید. با این که در خانواده دوره‌گرد تئاتری-ای بزرگ شده بود، در میان بازیگرانی که تکنیک‌شان توسط دستورالعمل‌های بازیگری به‌قدمت قرن هفدهم شکل گرفته بود، دوسه صورتی از رئالیسم روان‌شناختی را ابداع کرد که او را به ورای سبک ایتالیایی وریزمو² متعلق به دهه 1870 و 1880 یا ناتورالیسم دهه 1880 یا 1890 بُرد. تا پایان قرن، او قسمی دستگاه حسی³ هیستریک ساخته بود که آکنده بود از آنچه یکی از همکارانش *la faccia convulsiva* (چهره درهم) می‌نامید: قسمی گرفتگی و سختی ماهیچه‌های سینه و شانه‌ها و، مهم‌تر از همه، دست‌هایی که به‌نظر کاملاً بی‌اختیار می‌نمودند، که در دستمال پیچیده شده بودند، حلقه‌هایی به خود داشتند، و دسته‌هایی گل، بالا رفتند، چنگ انداختند، و دوباره بالا رفتند. [20] دوسه، که دوستانش او را نمونه بارز هیستری پایان قرن می‌دانستند، در واقع، به‌نظر قادر بود آن‌مورفوسیس رادیکال نهفته در تحلیل فروید از هیستری را اجرا کند.

فروید هنگامی که متقاعد شده بود که فلج هیستریک هیچ اساس ارگانیکی ندارد، سمپتوم‌های مراجعانش را با لفظ «سخن هیستریک» توضیح داد – فرآیندی که هیچ‌وقت نتوانست به‌طور کامل توصیفش کند؛ فرآیندی که در آن، تأثر ملازم تروما از آگاهی دور نگه داشته و معطوف می‌شود به تحریکات عصبی جسمانی. در هیستری، بدن روان‌شناختی درواقع با بدن شهوت‌انگیز معوج و از شکل‌افتاده‌ای تعویض شده است، و همین بدن است که فروید

¹ Bernhardt

² verismo

³ sensorium

می‌آموزد به آن گوش بدهد و آن را بخواند. [21] یکی از شاهدان در سال 1897 می‌نویسد که ژستِ مختصِ دوسه «کیفیتی خودکار دارد، با خشکی خاصی که شانه‌هایش را از بغل‌هایش آویزان و رها می‌کند، [سپس] شیوه خاصی که دست‌های بازش را درحالی‌که هر پنج انگشتش به بیرون اشاره می‌کند بالا می‌آورد — روشی که اگر هر بازیگر دیگری بخواهد از آن تقلید کند، به‌غایت باروک می‌شود.» [22] ژستِ باروک بود؛ به‌عبارت‌دیگر، به‌طور بی‌معنایی، پانتومیم تنانه هیستری بود — همان‌طور که شاید وسیلهٔ دوسه برای منحرف‌کردن و شکستن چشم-چرانی آپاراتوس تئاتر رئالیستی بود. در سال 1923، در سن 65 سالگی، دوسه در بانوی دریایی ایبسن در لندن بازی کرد، و این چیزی است که جیمز آگت¹ نوشت: «اگر در بازیگری چیزی همچون شور نابِ منفک از بدن وجود داشته باشد که با این‌حال به‌زبانِ بدن ادا و بیان شود، آن همین جاست. دوسه، اکنون و دوباره، گویا از انتظارات ما فراتر می‌رود و جایی که او هست فقط بوی خوش هست و صدایی در گوش‌هامان مثل صدای آبی که زیر ستارگان جاری است.» [23]

جمله به جمله، رعشهٔ آنامورفیکِ شهوت‌انگیز بدل به تعالی‌اثری می‌شود. آگت، درحالی‌که در آنچه آدورنو «افسون ناب»² خواند مکیده شده، به تجربهٔ کاتارسیس بورژوازی شهادت می‌دهد — مصرف‌کنندگانِ دوسه، اجرا به اجرا، دعوت شده بودند تا تحول بدنش را فتیشیزه کنند. دوسه، که کل زندگی‌اش می‌خواست زبان صحنه را ناب سازد (او تئاتر را «استخوان‌دان» خوانده بود)، از شرح آگت خرسند می‌شد. با این اوصاف، در این جا و در طول سیر کاری‌اش، دوسه به مخاطبین ستایشگرش معنویت و آسودگی بخشید — آسوده از ابهامات شهوانیت، از متعارف-سازیِ روبه‌افزایشِ آنچه «زندگی مدرن» خوانده شده بود؛ و همچنین، شاید، آسوده از منظرهٔ زنان مبارز هیستریکی که خیابان را به هم می‌ریزند.

یکی از نقش‌های مورد علاقهٔ دوسه نورا³ در عروسک‌خانهٔ ایبسن بود. می‌گویند وقتی تارانتلا⁴ رقصید، «رنگش پرید، چانه‌اش افتاد، و چشمان زجرکشیده‌اش در سکوت صیحه کشیدند».

خوش دارم این تصویر را به‌خاطر بسپارم.

¹ James Agate

² total spell

³ Nora

⁴ رقص سریع و تندی که متعلق به جنوب ایتالیاست — م.

کاتارسیس اجتماعی: دهان و ایگل

... برای اجرایی از ادیپ، عملاً سالتی پُر از ادیپ-
کوچولوها پیش روی است.

برشت [24]

برشت، در میان خیل نظریه پردازان تئاتر در این قرن، پیشوای بدگویی از کاتارسیس به اتهام سرکوبگر خرد انتقادی است. او و آدورنو در این مناقشه به طرز بی بدیلی هم داستان اند. برشت تئاتر سنتی را زیر سؤال می برد چراکه به باورش به هم ذات پنداری عاطفی با بازیگران فریبنده و جذاب در پلاتهای خطی دامن می زد و توان انقلابی اش را در ارائه داستانها، نا-تأثیرها،^۱ و بازیگوشی^۲ عقلانی (عقلخند) را به باد می داد — خوراکی که ضروری تماشاگر «عصر علم» بود تا به قوت آن، گذشته از فاشیسم، چوب لای چرخ کاپیتالیسم بگذارد. برشت مصرانه پافشاری می کرد که تئاتر بورژوایی کاتارسیس محور، به واسطه ایجاب خلأهای عاطفی، چشم و ذهن مان را از دیالکتیک اجتماعی منحرف می کند، دیالکتیکی که هر ژست و واژه ای را در پی آگاهی بخشی روانه می کند. رویکرد تئاتری برشت عملاً به طریقی آگاهانه آنامورفیک بود. ایده *Verfremdungseffekt* [بیگانه سازی] در پی ایجاد شکاف نه صرفاً بین بازیگر و نقشش، که بین سوژه تاریخی و کنش بازیگر بود. در عین حال که فرض می شود بازیگر نقاد نسبت به نقشش حائز بصیرتی ژرف است، سوژه به خودی خود همچون مخاطبی که نمایش معطوف به اوست در هاله ای از تردید و ابهام درمی غلظد. او نه در بازنمایی کاراکتر محو می شود، نه در بازنمایی بازیگر: هر کدام از آنها در روند ساختن حادث و ناتمام باقی می ماندند. بنابراین، حتی در *Gestus* (لحظه ای برساخته، معمولاً یک ژست یا یک تصویر، که طراحی شده تا بازشناسی رفتارهای اجتماعی نمایش را ایجاب کند) بازیگر نابسند و گشوده باقی می ماند: جسمانیت اجتماعی ای که حداقل دو جسمانیت ساختگی را آشکار می کند.

برشت خرسند می شد از این که نگاه خیره لکان را به عنوان میدان نیروی دیالکتیکی تاریخ دوباره به کار بیندازند — میدانی که در آن، همسان پنداری های خیالی تماشاگر-کمال کامل دیدن-توسط روابط متناقض امر نمادین مختل می شوند. آنچه برشت، به عنوان ستیز با وحدت یکپارچه امر واقعی، مارپیچ دیالکتیکی نامید بدل به لکه ای غیرقابل دیدن می شود که فقدان را جایی قرار می دهد که همسان پنداری خودشیفته وار آن جا بوده است. در نظر برشت، آهونالته معشوقه لکانی — «تو هرگز مرا از جایی نمی بینی که من تو را می بینم» (لکان، 103) — تصدیق خوش-آمدگویی به شیوه ای است که کاپیتالیسم در روابط اجتماعی دست می برد. همچنین، به زیبایی تمام، گسست برشتی

¹ a-effect؛ همان تأثیر بیگانه سازانه (alienation effect) است؛ به عبارتی، تأثیر عقلانی، یا تأثیر فاصله گذاری شده، یا همان مؤلفه تکنیکال و آگاهی بخشی است که نقطه عطف تئاتر اپیک است — م.

² spass؛ اصطلاحی که در تئاتر برشتی اشاره به قطعات یا لحظات طناز، حرکات موزون و گاهاً موسیقایی دارد که همواره در طول اجرا به منظور تمهیدی فاصله گذارانه و خللی در روند خطی و عاطفی روایت به کار گرفته می شوند. — م.

بین سوژه، بازیگر، تماشاگر را پُررنگ می‌کند: بازیگر بیگانه‌شده این‌گونه باید دیدن را احساس کند. البته، چنین دوباره‌به‌کارگیری فانتزی^۱ کم‌لطفی در حق لکان است؛ و دربارهٔ برشت، اضطراب آنامورفیک در مقابل «کیف حسی» در «معنای تاریخی» ای که آرزوی پروراندنش را داشت رنگ می‌بازد. [25] و باین‌حال، همین میل به قسمی پیوند تازهٔ دیدن و احساس کردن – شعف حسی در شناخت تاریخ‌مندیش – دوستش والتر بنیامین را برآن داشت تا کاتارسیس را برای برشت دوباره راه‌اندازی کند.

در «تئاتر اپیک چیست؟»، بنیامین لحظهٔ «ایمایی»^۱ برشت را به مفهوم خودش از «دیالکتیک ساکن»^۲ پیوند می‌زند. «حیرت»^۳ی که تولید می‌کند باید «به فرمول ارسطویی تزییق شود ... باید تماماً به‌عنوان قسمی استعداد^۴ در نظر گرفته شود. می‌توان آن را آموخت.» [26] این ارجاع به استعدادی که می‌تواند فراگرفته شود حداقل به دو سو اشاره می‌کند. از سویی، به *Lehrstücke* [نمایشنامه‌های آموزشی] اواخر دههٔ 1920 اشاره می‌کند که برای سالن‌های اجتماعات کارگران و برای دانش‌آموزان در مدارس مارکسیستی طراحی شده بودند، نه برای تولیدات رسمی جلوی تماشاگران. در نمایش‌های آموزشی، اجراگران به‌وسیلهٔ انجام‌دادن می‌آموزند؛ نقش‌های تک‌خوانی و همسرایی را تعویض می‌کنند – پراکسیسی که «در قسمی دیالکتیک نظریهٔ زیسته و سلوک اندیشه ریشه دارد.» [27] از سوی دیگر، استعدادی که «بتوان آن را فرا گرفت» از این حکایت می‌کند که زمانی فرا گرفته‌شده بوده است: مانند استعداد تقلید^۴ – که به‌عقیدهٔ بنیامین، ما به‌هنگام کودکی از آن بهره‌مند بوده‌ایم، استعدادی که عرفا و باقی به‌قول معروف-تکامل‌نیافتگان آن را حفظ کرده‌اند: ظرفیت تجربهٔ همسانی‌ها و مشابهت‌های حسی علی‌رغم حالت مادی‌مان در جهانی که تحت مدیریت است. [28] در نظر بنیامین، «ژست‌های منقول» برشت در جریان اجرا اخلال ایجاد می‌کنند، «جریان را سد می‌کنند ... [و باعث می‌شوند] زندگی از بستر زمان به بالا بجهد و، برای لحظه‌ای، درخشان در فضا شناور باشد.» [29] چنین لحظاتی نشان می‌دهند که تئاتر اپیک تئاتر بازشناسی‌ها است، «هرچند بازشناسی‌های خاص بازیگران و مخاطب می‌توانند بسیار با یکدیگر تفاوت کنند.» [30] طبعاً این نقطه‌ای سرنوشت‌ساز در نظریهٔ برشتی است، که اکثر ما آن‌جا توقف کردیم. اما چه می‌شد اگر ادامه می‌دادیم؟

به‌عقیدهٔ بنیامین، این لحظات بازشناسی و حیرت نه‌تنها عقلانی نیستند، بلکه عمیقاً حسی‌اند. این یک هیجان و لذت شخصی نیست، بلکه طریقتی است برای احساس کردن غیرت دیگری. بدون دانش حسی از این غیرت، هیچ آگاهی یا حتی سوژکتیویتهٔ زیباشناختی‌ای ممکن نیست. اجازه دهید این متن را با [نقل قول] آدورنو، که با آن مقاله را آغاز کردم، کامل کنم:

¹ gestural

² dialectics at a standstill

³ capacity

⁴ mimesis

در نهایت، سلوک زیباشناختی می‌تواند به‌عنوان قابلیت به‌رعشه‌افتادن تعریف شود... سوژه بی‌جان و عاری از زندگی است جز هنگامی که قادر است در واکنش به افسون ناب به‌رعشه بیفتد. و تنها رعشه سوژه است که می‌تواند آن افسون را متعالی سازد. بدون رعشه، آگاهی در دام نوعی مادیت گرفتار می‌شود. رعشه دلشوره سوپرکتیویته است، حس لمس شدن توسط دیگری. [31]

فاصله گرفتن بسیار تحسین‌شده برشت نسبت به مخاطب با این «حس لمس شدن توسط دیگری» در تناقض نیست؛ بالعکس، چنان که نوشته‌های متأخرش نشان می‌دهند، برشت نا-تأثیر، Gestus، و تاریخی‌سازی را همچون فعال-کردن برخوردارهای عمیقاً لذت‌بخش با غیریت می‌دید («مگر نه این که دل‌خوشی ما [در تفاوت‌ها]، در فاصله، در بی‌شباهتی‌هاست — که هم‌زمان شوق چیزی است که نزدیک و مطبوع ماست؟»). [32] رعشه بدن را درون عینیت‌ها^۱ یش برجسته می‌کند، بیگانه اما قابل درک — قسمی دستگاه حسی آگاهی دیالکتیکی. اگر برشت نمی‌دانست چگونه این انگاره را در نظریه بازیگری‌اش وارد کند، هلن وایگل می‌دانست.

صحنه بسیار بحث‌برانگیزی از ننه دلاور وجود دارد که هلن وایگل مجبور است جسد پسرش (پنیر سوئیسی) را شناسایی کند، درحالی که جوخه اعدام پسرش را به‌دلیل «چانه‌زنی زیاد» ننه با جلاادانش کشته بودند. در متن برشت، ننه دلاور، دوبار از شناسایی جسد امتناع می‌کند. در اجرا، هنگامی که بازپرس‌ها رفتند، هلن وایگل لحظه را با پیچاندن سرش، درحالی که دهانش کاملاً باز بود، کامل کرد؛ و با نوعی تقلید، در سکوت، جیغ تطهیرگری ادا کرد که کاراکترش از پس آن برنمی‌آمد. جورج استاینر^۲، که شاهد «جیغ خاموش» در نخستین محصول برلینر آنسامبل^۳ در سال 1949 بود، آن را با اسب شیهه‌کش گرنیکای پیکاسو مقایسه کرد. وی نوشت:

صدایی که ساطع شد، و رای هر آنچه بشود توصیفش کرد، نخراشیده و سهمناک بود؛ اما درواقع صدایی در کار نبود. صدا سکوت مطلق بود. سکوتی بود که در تمام نمایش صیحه می‌کشید و صیحه می‌کشید تا مخاطبین سر به زیر افکندند — توگویی رودرروی تندبادند. [33]

استاینر، مانند آگت، در تقلای پیدا کردن استعاره‌ای برای آنچه «ورای ... توصیف» است درمی‌ماند. [34] در عکس-های این لحظه، از ریخت‌افتادگی چهره وایگل، فشار سینه‌اش و ماهیچه‌های کمرش، به متنی دیگر اشاره می‌کند:

¹ embodiments

² George Steiner

³ Berliner Ensemble؛ یک شرکت تئاتری است که هلن وایگل و برتولت برشت، شوهرش، در ژانویه 1949 در برلین شرقی تأسیس کردند — م.

به «چهره درهم» دوسه، با آن چشم‌های مبهوت‌کننده‌اش که در سکوت جیغ کشید. قیاسی و سوسه‌کننده است، اما پرسش مضحکی را مطرح می‌کند که آیا وایگل به بیانگری روان‌شناختی دوسه تن داده بود، و آیا رعشه مخاطبین — سربه‌زیرافکندن غیرارادی آن‌ها — تصدیق هم‌دلی‌ای نبود که برشت تلاش داشت علیه‌اش قد علم کند.

به‌گمانم جالب‌تر آن است که تصویر مشهور را نه همچون تعالی اندیشه، که همچون قسمی تحقق‌آنامورفیک «دیالکتیک ساکن» ببینیم، که در آن آنچه نمی‌توان به آن اندیشید — مرگ — بدل می‌شود به دیگری احساس‌شده. [35] همانند نقاشی هلباین، این نگاه‌خیره سر مرگ است که، به‌قول لکان، تماشاگران را بر آن می‌دارد نگاه‌خیره‌شان را تقدیم کنند. [36] آنچه می‌بینیم — دهان کاملاً باز به‌مثابه حفره سرگشته‌ساز — نشانه وحشت از امر نادیده در امر دیده است: هر دوی‌شان لکه‌هایی در میدان دید هستند و، در این مورد، فقدان مادر-منظره‌ای غیرقابل تحمل است. زبان خودش را بر فراز این حفره وصف‌ناپذیر منتشر می‌کند — «[سرهایمان را] فرود آوردیم، توگویی رودرروی تندبادیم». ممکن بود وایگل از این تأثیر خشنود شود؛ اما در رویکرد برشتی او، وی آرزو می‌کرد که آن باد بادی تاریخی باشد — نه نفس آخرالزمانی فرشته دهان‌گشوده بنیامین که در پی استمرار تاریخ می‌دمد، بلکه بادی نابهنگام در پی تغییرات انقلابی. یکی از تاریخ‌نگاران تئاتر می‌نویسد که ایده جیغ از عکس روزنامه‌ای آمد که وایگل در آن دیده بود که زنی هندی به‌خاطر قتل پسرش زاری می‌کند. [37] از طریق تقلید درد دیگری، وایگل از بستر ننه دلاور فریاد می‌کشد و به یکی از عینیت‌های رنج عمومی تجلی می‌بخشد.

کاتارسیس پایدار: بچرخ و فریاد بزن فینلی

خوش دارم به کارهایی بپردازم که با درد سروکار دارند.

گرن فینلی [38]

او در پایان اجرایش می‌ایستد، عرق‌ریزان، گاه‌ا گریان، با دست‌هایی که همچون یک خواننده اپرا گشوده شده‌اند، با بدنی نیمه‌عریان که در روتختی‌ای پیچیده شده. آخرین مونولوگ او آشکارا دربارهٔ تجسم ارادی رنج بود («ای کاش می‌توانستم تو را از رنجی که می‌کشی خلاص کنم. ای کاش می‌توانستم دردت را تسکین دهم ... ای کاش می‌توانستم تو را از مرگت برهانم»). [39] تماشاگران شدیداً کف می‌زنند و، درحالی که بر رنج او مهر تأیید می‌زنند، از پایان-یافتن آن خوشحال‌اند. یک هارپی¹ آرتویی، که بیش از یک ساعت در میان سهمگین‌ترین شعله‌ها درخشیده است.

¹ Harpy: در اسطوره‌شناسی یونانی، یک نیمه‌انسان-نیمه‌پرنده کریه‌المنظر است که نماد بادهای طوفانی است — م.

وی اکنون در آرامش است؛ فعلاً؛ با دست‌هایی صلیب‌شده بر روی پستان‌ها؛ سرش را پایین می‌آورد و دوباره بالا می‌برد؛ ممکن است دوباره جیغ بکشد؛ او از آن ما نیست.

پرفورمنس‌های کرن فینلی، که در دوره ریگان به دنیا آمد، تلاش می‌کنند امکان کاتارسیس در فرهنگ پست‌مدرن را دوباره ابداع کنند. همچون ما که به اشباع رسانه‌ای — پوشش خبری دائمی روزنامه‌ها در باب زنان بوسنیایی که بر سر فرزندان کشته‌شده‌شان مویه می‌کردند — به نمایش بدن‌مندی که سخت‌تر و سخت‌تر کار می‌کند تا فانتزی-های ما را فریب دهد خو گرفته‌ایم، کرن فینلی ترومای موجودیت اجتماعی، ترومای بدن‌مندی^۲، را با ترغیب ما به عبور از بدن زنانه ناپاک به‌ریشه‌افتاده‌اش برجسته می‌کند و نشان می‌دهد. در اکثر اجراها، او خودش را با کثافت‌نمادین می‌پوشاند (پودینگ شکلات = مدفوع؛ جوانه‌های یونجه = اسپرم). دهانش — که، مانند دهان وایگل، به طرزی غیرمعمولی بزرگ است — بیش از اندامی برای سخن‌گفتن است: حفره‌ای است که گویا به‌طور بی‌نهایتی باز می‌شود، مدخلی ضروری برای دادوفریاد، فحاشی، و خواندن ناهشیارانه سناریوهایی که چنان شوکه‌کننده‌اند که نمی‌توان آن‌ها را کامل به‌خاطر سپرد تا وقتی که، در پایان، او بدن به‌وضوح-خسته‌اش را در لفافه‌ای می‌پیچد و مونولوگ گوسفند سیاه^۳ را می‌سراید و آن را با «سکوت در آخر راه» به‌پایان می‌رساند. [40] متون اجرایی او در اواخر دهه 1980، که سانسور کنگره در سال 1990 را به‌دنبال داشت و او را در کل کشور بدل به [فیگور] واقعی مطرود فرهنگی کرد، تحت عنوان به‌وضوح-کاتارسیسی ما قربانیان مان را آماده نگه می‌داریم جمع‌آوری شدند.

بستری برای کار فینلی وجود دارد که می‌توانم این‌جا صرفاً به‌طور اجمالی آن را ترسیم کنم. هنگامی که تاریخ اجرای پست‌مدرن در ایالات متحده نوشته شود، نباید فراموش شود که دقیقاً همان‌وقت که دولت ما نقشه داشت در ویتنام دخالت کند، و وقتی که تئاتر زنده (1951) و تئاتر آزاد (1963) داشتند اقتدار متن برای کاویدن متن‌بودگی رادیکال بدن بازیگر را غصب یا نابود می‌کردند، ترجمه جرال‌الس از بوطیقای ارسطو (1957) و بازبینی‌های لئون گلد^۴ (1962) کاتارسیس را از بدن‌های تماشاگران و بازیگران به عملکردی صوری پلات تراژیک منتقل کردند. هنر پرفورمنس دهه 1960، برخلاف تئاتر متعارف، می‌خواست آنچه را که هرب بلاو^۵ «بدن اندیشمند کثیرالشکل» می‌نامید از «کاراکتر متعارف» رها سازد. [41] گرایش نظری این تجربه‌های آغازین، به‌جای این که برستی باشد، بیشتر آرتویی بود — کسی که در «تئاتر شقاوت»^۶ اش، با «زبانی بی‌واسطه و فیزیکی» (از قول خود آرتو) به تماشاگرانش رسوخ می‌کند و «بر [آن‌ها] مانند درمانی روحانی اثر می‌گذارد». شقاوت آرتویی قسمی تئاتر «تماشای ناب» است که رو به سوی نابودی موانع میان «تئاتر تحلیلی و جهان منعطف، [میان] ذهن و بدن» دارد

¹ bodily display

² embodiment

³ Black Sheep: اصطلاحی است در فرهنگ انگلیسی‌زبان که دلالت بر تمایزی از نظر ارزشی منفی و ناخرسند دارد. شاید بتوان معادلش را در «جوجاردک زشت» یافت — با این توفیر که در باب اصطلاح مطروحه بحث از جنگندگی و نوعی عصیان است — م.

⁴ Leon Gold

⁵ Herb Blau

— تئاتری که از «کل ارگانسیم» [42] تشکیل شده و به آن معطوف است. طاعون‌های خیارکی اروپا، برای آرتو، فراهم‌کننده بهترین استعاره‌ها برای تخطی‌های فیزیکی، روانی، و فرهنگی بود. او بروزهای تاولی بدن را با تعرض-های مغز و ریه‌ها، ذهن و تنفس، یکی گرفت و این‌ها را با اعمال بی‌دلیل و خشونت‌بارِ مردمی وحشت‌زده — مثلاً سدومی با اجساد — این‌همان کرد. آرتو می‌گوید که از چنین خیره‌سری‌ای، از چنین اعمال بلااستفاده و بی‌سودی، از چنین مصرف محضی، قسمی تئاتر شقاوت زاده شده است.

اگر اعتراض آشکار فینلی به نژادپرستی و تبعیض جنسیتی و هموفوبیا او را به آثار پرفورمنس‌های فمینیستی رابی مک‌کالی^۱ و اسپلیت بریچز^۲ و آنا دیویر اسمیث^۳ مربوط و متصل می‌کند [43]، اعمال به‌خصوص [او در راستای] مصرف محض^۴ او را به مفهوم آلودگی^۴ و le vreele، امر واقعی حقیقی، کریستوا نزدیک می‌کند. [44] مورد آخر به طرد روان‌پیشانه قانون^۵ ارجاع می‌دهد که کریستوا آن را در واژه‌های مدرنیستی شاعرانی چون آرتو می‌یابد. تصور و گرفتن دال به‌جای امر واقعی همان بدل کردن بدن به دال است؛ این یعنی که فضایی برای مدلول، برای بازنمایی، وجود ندارد. امر واقعی حقیقی^۶ امتناع از بدن‌مندی است، امتناع از گفتار، امتناع از جدایی. «من»ی که فاقد سوپزکتیویته است تنها امر آلوده را می‌شناسد، امری که «مرا به جایی می‌کشاند که معانی فرومی‌ریزند.» [45] بدن تلاش می‌کند امر آلوده را تخلیه کند، اما «من قسمی حس تهوع را تجربه می‌کنم و، در جایی دورتر، در شکم [تجربه‌اش می‌کنم]؛ قی کردن غذا کافی نیست؛ پس، خودم را قی می‌کنم، خودم را تف می‌کنم. ...» [46] با پذیرفتن پیوند میان بدن زنانه و طبیعت، ماده و جوهر در متافیزیک غربی، فینلی آلودگی را، با منحرف-کردن چشم‌چرانی به سوی اشمئزاز، تشدید و تسریع می‌کند. هیچ راه خروجی از بدن آلوده وجود ندارد جز مرگ؛ و مرگ، در نظر فینلی، هدیه پدرسالاری به زنان است.

اما البته: آنچه فینلی به خود می‌مالد پودینگ است، نه گه؛ زیرا این پرفورمنس حقیقی است، نه روان‌پیشی حقیقی — به‌قول توریل موی^۶، هنوز مقداری فضا برای مدلول وجود دارد، اما تا جای ممکن، تا جایی که به‌طرزی تقلیدی^۷ ممکن است، به‌نظر می‌رسد که فینلی خودش را در معرض شکنجه^۷ امر واقعی حقیقی قرار می‌دهد و پذیرای بدن شکاف‌خورده توسط دال می‌شود. کریستوا می‌گوید: «چنین عملی نمی‌تواند با آرایش و ناپاکی انجام شود.» [47] فینلی فریاد می‌زند: «من بدنم را می‌خواهم، اما آن هرگز مال من نبوده است»، درحالی‌که سرش در شهادتی

¹ Robbie MacCauley

² Split Britches

³ Anna Deavere Smith

⁴ abjection

⁵ the Law

⁶ Toril Moi

⁷ mimetically

نمادین به رنجی که اجرایش می‌کند پایین می‌آید. [48] این میمسیس [یا تقلید] آنامورفوسیس در قساوت‌گونه-ترین شکل ممکن است: سوژه به‌تصرفِ نمایشِ جهان‌سی درمی‌آید که هیچ قصدی برای سرپوش‌گذاشتن بر — عینیت‌بخشی به — استیلاش ندارد. فینلی، که هم قربانی و هم شاهد خشمگینِ انواعی از ستم‌ها و سرکوب‌های فرهنگی است، کار می‌کند تا ما را در غرق‌شدگیِ خود غرقه کند. باین‌که بالأخره اجرا پایان می‌یابد، آنچه پیش می‌نهد ریشه‌ای بی‌غایت است: کاتارسیس دائمی. [49]

دهان بزرگِ فینلی آن‌جا مشهود است که ضمیر «من» را فریاد می‌زند — مثل یکی از سطور مورد علاقه‌ام: «قرار نبوده که من بالاستعداد باشم.» [50] این‌جا بیانِ مادیِ سوژکتیویته، توسط بازسازیِ منفعلِ جمله، هم‌زمان تصدیق و ملغی می‌شود. بدن توسط گفتار [هم‌زمان] به حرکت درمی‌آید و نابود می‌شود. باین‌حال، مثالی آزاردهنده‌تر و گویاتر از دهان بزرگِ او وجود دارد که برای همیشه در حافظه‌ام ثبت شده است. در تماشاخانهٔ کوچک و گرمی در ضلع جنوب شرقی [نیویورک]، فینلی در حال تکمیل و ختم کردنِ اجرایی طاقت‌فرسا بود. او تا کنار صحنه قدم زد، جایی که نشسته بودم تا «مونولوگ گوسفند سیاه» آغاز شود؛ نجوا و اورادی ماتم‌زده و سوگوارانه دربارهٔ دوستی که به‌خاطر ایدز از دست داده بود. ناگهان کسی از پشت صحنه درمی‌آید و پرتوی عریضی از نور سیاهی را شکافت. دهان فینلی به‌شکلی وحشت‌زده و بیزار باز شد. پُرخروش فریاد کشید: «درو بندا!»

اپیلوگ

من یک خاکسپاریِ اعصاب‌خردکنِ سیاسی نمی-
خواهم. صرفاً می‌خواهم که در خیابان کبابم کنی و
گوشتم را بخوری.
جان‌ام. گرینبرگ

اخیراً به مراسم یادبود مردی رفتم که به‌خاطر ایدز مُرده بود. این مرد عضو «اَکت آپ» [نقش بازی کن] (ائتلاف مبتلایان به ایدز برای رهاسازی توانایی و قدرت)¹ نیویورک بود، گروهی که طی سالیان، سبک خاصی از سیاست اجرایی را به حد اعلی رسانده است. [51] او را از طریق بهترین دوستش می‌شناختم، که اکنون یکی از دوستان نزدیکم است: کسی که وقتی مرتباً به جلسات «اَکت آپ» می‌رفتم، در سال 1990، می‌دیدم‌اش. ما در خیابان اول نیویورک [و هیوستون در پارکی خاکی جمع شدیم. ونی قراضه حامل تابوت او رسید، و شش دوست مذکر آن را

¹ ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)

بلند کردند و بیرون آوردند. کسی شروع به درام زدن کرد. به سمت خیابان اول حرکت کردیم. پشت ترافیک غروب جمعه گیر کردیم. به راست، خیابان هفتم، به سوی پارک میدان تامپکینز پیچیدیم، درحالی که تقریباً 70 نفر قدم زنان در پی مان گسیل بودند و تابوت را می بردند. از جلوی کافه‌ای زیبا در یکی از تقاطع‌های اعیانی خیابان هفتم گذشتیم، که خارجی‌های خوش پوش، با لیوان‌های قهوه‌شان، درحالی که در بی‌اعتقادی خشک‌شان زده بود، می‌دیدند که تابوت می‌گذرد.

در پارک، دوستانش سرپوش [تابوت] را باز کردند. او جان گرینبرگ¹ بود. او کسی بود که «تپ» (برنامه جایگزین-های درمان)² را بنیان گذاشت و بسیاری را که از بی‌اعتنایی دولت به تنگ آمده بودند تحت تأثیر قرار داد. نوشته‌هایش توزیع شده بودند. او این ایده را داشت که ایدز، حمله ویروسی به سیستم ایمنی بدن، باید دوباره تعریف شود تا معنی «پذیرش پرخاشگرانه» را بدهد — روشی برای ارج نهادن به دیگری و، طی آن، روشی برای قبول مسئولیت برای سلامت فیزیکی و روحانی شخص. او نوشت: «ویروس در حال درهم شکستن استحکاماتم است؛ حالا وقتی است که می‌توانم بیاومزم چگونه در هارمونی، در وحدت با دیگری، زندگی کنم.

دوستانش، یکی یکی، مقابل تابوتش سخن راندند. آن‌ها درون تابوت را نگاه کردند، به او دست زدند، او را بوسیدند، و با وی از سر مهر سخن گفتند. از جایی که من نشسته بودم، می‌توانستم چهره‌اش را با چشمان بسته بینم، درحالی که دوستانش به او، به خاطره‌شان از او، نوعی سوژگی بخشیدند.

بازی والیبالی پشت سرمان آغاز شد. سپس تعدادی پسر جوان، که داشتند در پارک می‌دویدند، کنار محوطه ایستادند. آن‌ها را یک اینچ مانده به لبه تابوت دیدم: به داخل آن نگاه می‌کردند. دوستم، که بی‌خوابی کشیده بود و کنار تابوت ایستاده بود، رو به آن‌ها حرکتی غیرارادی کرد؛ او می‌خواست آن‌ها بروند، اما می‌ترسید مزاحم سخنران‌ها شود. فهمیدم که چرا دوستم می‌خواست آن‌ها نگاه خیره کنجاوشان را بگیرند — این چنین بود که برای نخستین بار در آن غروب خورشید، چیزی همچون آسوده‌جانی را احساس کردم.

¹ Jon Greenberg

² TAP (Treatment Alternatives Program)

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Elin Diamond, "The Shudder of Catharsis in Twentieth Century Performance" in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick, Routledge New York, p. 152-172.

فهرست مأخذ:

1. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, C. Lenhardt, ed. Gretal Adorno and Rolf Tiedemann, London and New York: 1984, p. 455.
2. Jacques Lacan, "Anamorphosis" In *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller, New York: 1981, pp. 80ff.
تمام ارجاعات به این نسخه هستند، و در متن در پرانتز ذکر می‌شوند (اصل فرانسوی [گزاره‌های کذابی] چنین است: "Je me vois me voir" و "Je me chauffe à me chauffer". «من خودم را در [in] گرم کردن خودم گرم می‌کنم» می‌تواند ترجمهٔ بهتری برای مورد آخر باشد، چراکه حس و معنای کنش تسلسلی متضمن در «من خودم را با [by] گرم کردن خودم گرم می‌کنم» — انتخاب مترجم — را از بین می‌برد).
3. Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden, 1957, p. 407.
4. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez, New York, 1982, p. 28.
5. Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, 1986, p. 7.
6. Francis Sparshott, "The Riddle of Katharsis" In *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed. Eleanor Cook, Chaviva Hosek, Jay Macpherson, Patricia Parker, and Julian Patrick, Toronto, 1983, p. 25.
7. Nussbaum, *Ibid.*, p. 389.
8. *Ibid.*, p. 390.
9. به‌خصوص نگاه کنید به «هیستری افلاطون» (Plato's Hystera) لوس ایریگاره که در آن، بدن مادر هم زمینه و هم ابژهٔ بازنمایی است: *Speculum of the Other Woman*, Gillian C. Gill, Ithaca, 1985, pp. 243-364.
و «یادداشت‌هایی به‌سوی یک سیاست مکان» ("Notes toward a Politics of Location") آدرین ریچ در: *Blood, Bread, Poetry: Selected Prose*, New York, 1986, pp. 210-231.
همچنین به اثر جودیت باتلر دربارهٔ اجراگری جنسیت، سکسوالیته، و سیاست نگاه کنید: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990.
و همچنین نگاه کنید به پرداختن او به گرهٔ مادیت و زبان در «فالوس لزبین و امر خیالی مورفولوژیک»:
"The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary," *differences* 4:1, (Spring 1992), pp. 142ff.
10. توضیحات کانستنس پنلی (Constance Penley) دربارهٔ این مفاهیم لکانی را ببینید:

The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis, Minneapolis, 1989, pp. 3-28.

11. Ned Lukacher, "Anamorphic Stuff: Shakespeare, Catharsis, Lacan," *South Atlantic Quarterly* 88:4 (Fall 1989), p. 876.

12. *Ibid.*, pp. 869-870.

13. See especially Antonin Artaud, *The Theater and Its Double* (New York, 1958), Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, trans. T. K. Wiewiorowski (New York, 1969), Richard Schechner, *Essays on Performance Theory* (New York, 1977).

14. مکتب قرن بیستمی با محوریت بدن به عنوان منبع دانش شامل «حافظه عاطفی» استانیسلاوسکی، «بیومکانیک» مهیرهولد، و تمرین تئاتر اپیک برشت می‌شود. در دهه 60 و دهه 70، گروه‌هایی مثل *Open Theater*، *Living Theater*، *Omaha Magic Theater* و بسیاری دیگر، نسخه خودشان از تمرین‌های «روان‌تنی» را طراحی کردند تا پتانسیل‌های خلاقه بدن فرد اجراگر را بکاوند. کار تئاتری به عنوان مداخله سیاسی بسیار مدیون برشت و آگوستو بوآل (تئاتر ستم‌دیدگان) است، اما گروه‌های باسابقه‌ای مانند *Mime Troupe*، *TeatroCampesino*، و *El Teatro de La Esperanza* (از دهه 70 تاکنون)، که تولیدات‌شان از و برای اجتماعات محلی‌شان تهیه شده، تاریخ‌های پیچیده خودشان را دارند.

15. Luigi Rasi, on seeing Zola's *Thérèse Raquin* in 1879, cited in Susan Bassnett, "Eleanora Duse" In John Stokes, Michael Booth, and Susan Bassnett, *Bernhardt, Terry, Duse: The Actress in Her Time*, Cambridge, 1988, p. 135.

16. William Archer, *The Old Drama and the New*, Boston, 1923, p. 280.

17. Eline Diamond, "Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis," *Discourse* 13:1 (Fall-Winter 1990-1991), pp. 59ff

18. Janet Lyon, "Militant Discourse, Strange Bedfellows: Suffragettes and Vorticists Before the War," *differences* 4:2 (Summer 1992), pp. 100-133.

19. برنایس، در زمان میان چاپ نخستین نسخه از آثارش درباره کاتارسیس (1857) و نسخه دوم (1878)، نوشت: «تقریباً 70 نسخه درباره این موضوع در آلمان منتشر شده بود. بعد از دومین نسخه، 80 اثر دیگر درباره این موضوع منتشر شد». به نقل از برنایس در:

Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature*, Bloomington, 1985, p. 134n2.

20. Stokes, Booth, and Bassnett, *Ibid.*, pp. 141-142.

21. Monique David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan*, Catherine Porter, Ithaca, 1989, pp. 1-16.

22. Stokes, Booth, and Bassnett, *Ibid.*, p. 137.

23. Stokes, Booth, and Bassnett, *Ibid.*, p. 168.

24. Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. and ed. John Willett, New York, 1964, p. 87.

25. Brecht, *Ibid.*, p. 276.

26. بنیامین از برشت نقل می‌کند:

Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973, p. 13.

27. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, 1986, p. 83.

28. Benjamin's "On the Mimetic Faculty" In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Edmund Jephcott, New York, 1986.

29. Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 13.

30. Benjamin, *Ibid.*, p. 25.

31. استفاده بنیامین از میمسیس معنای وجهی متغیراً ترجمه‌ای داشت، [وجاهت] سوژه‌ای که «منطق درونی» ابژه خاموش را زنده می‌کند. برای آدورنو و هورکهایمر، در دیالکتیک روشنگری، میمسیس آن چیزی است که پس از سرکوب جادو باقی مانده است — به قول سوزان باک‌مرس، آنچه «به‌مثابه اصل هنری بازنمایی» جان به‌در می‌برد. بنگرید به:

Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York, 1977, pp. 87-88.

Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, New York, 1993, pp. 1-43ff.

32. Brecht, *Ibid.*, p. 276.

33. George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, 1963, p. 354.

34. *Ibid.*, p. 354.

35. بنگرید به تأملات کیمبرلی بنستون دربارهٔ این تصویر:

Kimberly Benston, "Being There: Performance as Mise-en-Scene, Abscene, Obscene and Other Scene," *PMLA* 107:3 (May 1992), pp. 443-444.

36. به عقیدهٔ لکان، بیننده نگاه خیره‌اش را بدین خاطر تقدیم می‌کند که نقاش (شاید بازیگر — لکان این مسئله را خاطرنشان می‌کند، اما از تشبیه تئاتری طرفه می‌رود) به چشم او چیزی برای تغذیه داده است. این‌جا هنرِ آنامورفیکِ وایگل برعکس عمل می‌کند: چشم/من در تجربهٔ «احساس-کردن دیدن» درج شده است.

37. Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, 1991, pp. 234-235.

38. Andrea Juno & V. Vale, *Angry Women* (San Francisco, 1991), p. 44.

39. Karen Finley, *Shock Treatment*, San Francisco, 1990, p. 144.

40. مرتباً به تأثر خلسه‌وارِ فیلی طی بخش‌هایی از اجرا اشاره شده است: صورتش سفید می‌شود، صدایش پایین می‌آید، و به‌شکلی واعظانه آهنگین می‌شود. او پاسخ می‌دهد: «وقتی اجرا می‌کنم، وارد گونه‌ای خلسه می‌شوم، چون می‌خواهم چیزی بیشتر از بازیگری باشد... بیشتر مشتاق‌ام که قسمی مدیوم باشم. ... به‌دلیلی مهم است که خودم را در وضعیتی قرار دهم که چیزها به من داخل و از من خارج شود — من تقریباً مثل یک وسیله‌ام». بنگرید به:

"Karen Finley: A Constant State of Becoming: Interview by Richard Schechner," *The Drama Review* 2:1 (Spring 1988), p 154.

41. Herbert Blau, *Blooded Thought: Occasions of Theater*, New York, 1982, p. 30.

در دهه‌های 1960 و 1970، بدن اجراگر در جهت نقد حضور و تمرکززدایی سوژکتیویته کار می‌کرد. «هنرِ بدن» کریس بردن در اوایل دههٔ 70 را در نظر بگیرید که در آن، صحنه‌ای را ترتیب داد که دوستش واقعاً با تفنگ کالیبر 22 به بازویش شلیک کرد (شلیک، 1971)، و چهار دست‌وپا میان خُرده‌شیشه‌ها خزید (سرتاسر شب به‌ملایمت، 1973). در این سال‌ها او همچنین خود را روی یک ماشین فلکس‌واگن به‌صلابه کشید و وعدهٔ اجرایی را داد که گفت در آن ناپدید خواهد شد؛ و بعد از رسانه‌ای کردن قصدش، واقعاً غیبش زد:

Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, 1989, pp. 101-102; and Blau, *Blooded Thought*, p. 69.

در دههٔ 1970، هنرِ پرفورمنسِ فمینیستیِ والی اکسپورت، جودی شیکاگو، الینور آنتین، لیندا مونتانو، مارتا روسلر، و کِرولی اِشِنیمان، و اجراگرانی دیگر، نقدهای متعددی دربارهٔ مادیت‌زدایی زیباشناختیِ بدن زنان تولید کردند تا عقلانی‌دیدن مخاطب را مختل کنند. اجراهای والی اکسپورتِ اتریشی، که به‌همان اندازه خطرناک و سیاسی‌تر از کارِ بدنِ کریس بردن بود، از آسیب جسمانی واقعی، جسد پرنندگان، غل‌وزنجیر، و ویدیو استفاده می‌کرد تا «هیجانان‌بدن هنگامی که هویتش را از دست می‌دهد، وقتی که آگو راهش را با چنگ‌ودندان میان تکه‌های پوست باز می‌کند، هنگامی که غلاف‌های فلزی مفاصل را صاف می‌کنند...» را مطالعه کند.

Austria: Biennale di Venezia 1980: Valie Export, Vienna, 1980, p. 13.

واسازی سخت‌گیرانهٔ اکسپورت، روسلر، و آنتین به‌شدت با ایدئالیسم فمینیستی رادیکالِ کِرولی اِشِنیمان، در اثری که به‌درستی بدن چشم [Eye Body] (1963) نامیده شده است، در تناقض قرار می‌گیرد، اثری که برآن بود تا برهنگی را تبدیل کند به «نیروی بدوی و آرکائیک» (Sayre, p. 96). در اثر مشهورش، *طومار درونی* (1975)، لباس‌هاش را از تن به‌در کرد و بدنش را با سکنه‌های شدید نقاشی کرد؛ متن رول‌شده‌ای را از واژنش درآورد و خواند. بعد از یک دهه، اثر فیلی به‌همان اندازه بدن‌محور است، اما غنا و سرزندگیِ اِشِنیمان بدل به آلودگیِ فیلی شده است.

42. Artaud, *Ibid.*, pp. 85-100.

43. در انشعاب پست‌مدرن دهه 1980، این اجراگرهای بسیار متفاوت بدن را درون قاب‌های بسیار خودآگاه گفتمانی و اجرایی — داستان‌سرایی، پارودی، کُلاژ — از نو معنا کردند به‌عنوان وسیله‌ای برای کاویدن میل، هویت نژادی و جنسی، اجتماع و هم‌زیستی، و مبارزه سیاسی. فیلی تنها فرد از این گروه است که برایش بدن برهنه، مستمراً، یک عنصر دلالت‌گر مرکزی است. برای بحثی دربارهٔ آلودگی-بدن فیلی در سیاست فرهنگی، نگاه کنید به:

Lynda Hart, "Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia, and the NEA," *Genders* 14 (Fall 1992), pp. 1-15.

44. Julia Kristeva, "The True-Real" In *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York, 1986, pp. 216-237.

45. Kristeva, *Powers of Horror*, p. 2.

46. *Ibid.*, p. 3.

47. Kristeva, "The True-Real," p. 236.

48. Karen Finley, *Shock Treatment*, p. 113.

49. به‌طور جالبی، رعشه کاتارسیس فیلی بعد از اجرا فرا می‌رسد: «بعد از این که اجرا می‌کنم، حتماً باید استفراغ کنم؛ کل بدنم می‌لرزد؛ باید مرا بلند کنند و بنشانند. تقریباً یک ساعت برایم طول می‌کشد تا از لرزیدن باز ایستم» (شکنر: 154).

50. Schechner, *Ibid.*, p. 107.

51. برای بحثی مهم دربارهٔ فعالیت به‌سبک «اکت آپ» در رابطه با وضعیت پایان‌ناپذیر سوگواری که در آن، اجتماع هم‌جنس‌گرایان زن و مرد خودش را پیدا می‌کند، بنگرید به:

Douglas Crimp's "Mourning and Militancy," *October* 51 (Winter 1989), pp. 3-18.

این آرزوی من است که این بخش از مقاله به‌عنوان پانویسی بر بازشناسی پیچیده کریمپ خوانده شود که وی در پایان مقاله‌اش بر آن پافشاری کرد.