

## «سوز شب»: هاوارد بارکر و تمثیل در عصر پساحقیقت

طاهره رضایی، دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دپارتمان زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبائی، نویسنده

مسئول

ارکید: 0000-0002-1762-4720

ایمیل: trezaei@atu.ac.ir

### ۱. درآمد

زندگی در پنجاه سال گذشته پیچیدگی‌های اخلاقی‌ای را پیش روی مردمان گذاشته که در قرون پیش تجربه نمی‌شد. راه‌اندازی و معرفی رسانه‌های اجتماعی که از دهه‌ی هشتاد میلادی آغاز شد، تأثیر شگرفی هم بر کیفیت ارتباطات اجتماعی گذاشت و هم ارتباط انسان با گذشته و سنت‌ها را دستخوش تغییر کرد. از طرفی مشارکت مدنی که نمود ارتباط فرد با دیگران و اجتماع است تا حد قابل توجهی به مشارکت‌های دیجیتال نزول پیدا کرد، که حاکی از اعتماد عمیق افراد به رسانه‌های جمعی و نسخه‌ای از واقعیت بود که شبکه‌های اجتماعی بازتولید می‌کردند. از طرف دیگر، رسانه‌ها به صورت خستگی‌ناپذیر مشغول تولید روایت‌هایی هستند که هر یک سعی دارند خود را حقیقت جلوه دهند. لذا مشکل تشخیص منابع قابل اعتماد اطلاعات باعث شده حقیقت در دنیای روزمره انسان‌ها به یک مسئله بغرنج تبدیل شود. شرایطی که شرح آن رفت در فضای سیاسی قرن بیست و یک پساحقیقت لقب گرفته و از عوارض جدی آن از دست رفتن اوتوریت‌های فرهنگی است (جولیان بگینی ۲۰۱۷، ۲۰). افراد در سردرگمی و بی‌اعتمادی دست به انتخاب می‌زنند و اغلب حقیقت منتخب خویش را می‌پذیرند.

بحران معنا و حقیقت که در دهه‌ی هشتاد میلادی در انگلیس به خوبی احساس می‌شد، تناثر سیاسی آن را متحول کرد. تناثر در عصر پساحقیقت میل زیادی به ایجاد تأثیر احساسی بر بیننده دارد و به دنبال ایجاد گفتمان منطقی از نوع تناثر برتولت برشت و یا تناثر سوسیالیستی نیست. دلیل این تغییر رویکرد را می‌توان در ورشکستگی تکنیک-

های هنری کلاسیک در مواجهه با بحران معنابخشی روایت‌های غالب جامعه دانست؛ جایی که عراق، تخیل و تأثیرات چندحسی جایگزین تحلیل عقلانی شده‌اند. این گرایش همچنین بازتابی از سلطه‌ی رسانه‌های دیجیتال و فرهنگ تصویری است که مخاطب را به سمت دریافت‌های فوری و احساسی سوق می‌دهد و نه تأمل انتقادی. در چنین بستری، تئاتر معاصر اغلب از ابزارهای بیانی روایت‌شکنانه، اجراهای تعاملی و استفاده‌ی پارادوکسیکال از «واقعیت‌نمایی» برای برانگیختن واکنش‌های شهودی بهره می‌برد. تئاتر سیاسی انگلیس از دهه ۱۹۸۰ میلادی به سمت تولید آثاری پیش‌رفته است که پیامی برای بیننده ندارند ولی در عوض احساسات و در نتیجه آن اخلاقیات او را به چالش می‌کشند و تئاتر فاجعه‌ی هاوارد بارکر یکی از این انواع تئاترهای سیاسی است.

عصر پسا-حقیقت که اصطلاحی رایج در قرن بیست و یکم است، زمانی را توصیف می‌کند که در حیطه‌ی سیاست، ساخت روایت برای کنترل افکار عمومی بر افشای واقعیت مقدم می‌شود. رونالد ریگان در سیاست مدرن آغازگر این گفتمان بود و امروزه داندل ترامپ همان مسیر را در سیاست پیش می‌برد. در انگلیس و در دوره مارگارت تاچر، زمانی که نمایشنامه «سوز شب» اثر بارکر نوشته شد نیز این خصیصه‌ی سیاسی در حال شکل‌گیری بود (بولز ۲۰۲۲، ۷). سیاست‌های تاچر مبتنی بر تخریب روایت‌های جمعی و ترویج فردگرایی افراطی بود که در کنار کم‌رنگ شدن کمک‌های مالی به مؤسسات هنری باعث شد تئاتر سیاسی از اهداف سنتی خود دور شود و راهکار جدیدی برای مداخله در ساحت اجتماع بیابد. همانطور که امیلیا هو کریترز<sup>۱</sup> اشاره می‌کند،

به طور فزاینده‌ای در دوران تاچر، .. نمایشنامه‌نویسان به بررسی مسائل شخصی به جای موضوعات عمومی روی آوردند، و کمپانی‌های تئاتر جدید انرژی خود را بیشتر معطوف به آزمایش‌های زیبایی‌شناختی کردند تا اهداف اجتماعی یا سیاسی. (کریترز ۲۰۰۸، ۶)

کریترز معتقد است تئاتر سیاسی در دهه‌ی ۱۹۸۰ دوره‌ی رکود خود را می‌گذراند و لذا از دهه‌ی ۱۹۹۰ به عنوان دوران تولد دوباره‌ی تئاتر سیاسی سخن می‌گوید. اما این نگاه کمی اغراق‌آمیز است و راهکارهای جدید تئاتر مداخله‌گر دهه‌ی ۱۹۸۰ را نادیده می‌گیرد. بسیاری از نمایشنامه‌هایی که در این دهه نوشته شدند، انتقاد از تاچریسم را در برنامه خود داشتند. از جمله کاریل چرچیل در همین دهه دو نمایشنامه «پول خطیر»<sup>۲</sup> (۱۹۸۷) و «دخترکان ممتاز»<sup>۳</sup> (۱۹۸۲) را نوشت که هر دو فرهنگ ماتریالیستی و افول هم‌دردی اجتماعی را در دوران تاچر هدف قرار می‌دهند. به عنوان

<sup>۱</sup> Amelia Howe Kritzer

<sup>۲</sup> Serious Money

<sup>۳</sup> Top Girls

آثاری که در عصر بلامنزاع پسا-ساختارگرایی تولید شده‌اند، آنچه این آثار را سیاسی می‌کند مقاومت آن‌ها در برابر آن چیزی است که ریچارد ششنر خصیصه و نقطه تاریک پسا-ساختارگرایی می‌داند: اعتقاد به آن‌که «قدرت‌های حاکم، کنترل همه‌جانبه خود بر افراد و جوامع را پنهان می‌کنند» (۷) و چون هیچ «حقیقت تام» یا «نسخه اصلی» وجود ندارد، تشخیص سره از ناسره عبث است. تحت تأثیر این گفتمان فرهنگی، تأثیر سیاسی جایی برای اعمال نفوذ ندارد مگر آنکه در رویکردهای آن به مسئله بازنمایی و مبادله فکری نوآوری صورت گیرد. و تأثیر فاجعه بارکر نیز نمونه چنین نوآوری است.

وظیفه تأثیر فاجعه، همانطور که خود بارکر در کتابش «بحث‌هایی پیرامون تأثیر<sup>4</sup>» مطرح می‌کند، دادن پاسخ‌های ساده به سؤال‌های بی‌شمار ببینده‌ها نیست، بلکه تشریح پیچیدگی و بغرنجی شرایط روز بشر است. بارکر در «سوز شب» با کنار گذاشتن علّیت دراماتیک و شخصیت‌پردازی روان‌کاوانه، که از ویژگی‌های بارز تأثیر کلاسیک هستند، جهان‌بینی پسا-حقیقت را از طریق بازی‌های زیبایی‌شناختی شبیه‌سازی می‌نماید؛ جهانی که در آن تصمیم‌ها بر پایه‌ی احساسات آنی و تحلیل‌ها و پاسخ‌های ساده شده به مسائل گرفته می‌شوند. در مقابله با ساده‌سازی و روایت‌پروری-های راحت‌الهمضم، تأثیر فاجعه، تماشاگر را در موقعیت‌های غیرقابل‌حل اخلاقی قرار می‌دهد که هم روایت را در هم می‌شکنند و هم فرم نمایش را متاثر می‌کنند. نماینده‌ی «سوز شب» تصویری پیچیده از میل به حقیقت‌جویی در سایه خشونت ارائه می‌دهد و فرایندهای فرهنگی معناسازی را تشریح می‌کند. در حالیکه تلاش برای چنگ زدن به اسطوره و روایت نمادی از حقیقت‌طلبی است، خشونت خود را در تکه تکه شدن توأمان بدن هلن تروآ - یکی از شخصیت‌های اصلی این اثر - و ساختار نمایش نشان می‌دهد. در حالیکه «سوز شب» تا حد زیادی به بازی‌های عدم قطعیت هنر پسامدرن شبیه است، اعتقاد آن به جایگاه هنر نمایش در ایفای نقش اجتماعی، محدودیت‌های گفتمان پسامدرن را پشت سر می‌گذارد.

این مقاله در پی پاسخ به این سوال برآمده است که در همزمانی تولید نمایشی با موضوع روایت‌پردازی و حقیقت‌طلبی در برهه‌ای از تاریخ که آغازگر عصر پسا-حقیقت در انگلیس است چه ارتباط معناداری ممکن است نهفته باشد. با مطالعات انجام شده پیرامون عصر پسا حقیقت در دوره مارگارت تاچر و سنت‌شکنی‌های دراماتیک که درست در همین زمان در تأثیر بارکر رقم می‌خورند، این پژوهش به وجود حساسیتی فرهنگی در آثار بارکر می‌پردازد که در دهه ۱۹۸۰ همزمان با پاک‌رفتن عصر بازی با اطلاعات در سیاست، در تأثیر بارکر که با عنوان فاجعه می‌شناسیم،

<sup>4</sup> Arguments for a Theatre

بروز می‌کند. این اثر به‌عنوان نمونه‌ای کلیدی از تئاتر فاجعه، نه‌تنها بازتاب بحران حقیقت در عصر پسا-حقیقت است، بلکه با شکستن چهارچوب‌های روایی کلاسیک و جایگزین کردن ابهام اخلاقی به‌جای پیام‌های صریح، مستقیماً تماشاگر را با همان سردرگمی‌های هستی‌شناختی مواجه می‌کند که رسانه‌ها و سیاست معاصر تولید می‌کنند. بررسی «سوز شب» تنها تحلیل یک نمایشنامه نیست، بلکه کندوکاو در مکانیسم‌های فرهنگی‌ای است که امروزه «واقعیت» را می‌سازند. بارکر با پیش‌بینی بحران حقیقت در عصر دیجیتال، اثری خلق کرده که بیش از هر زمان دیگری به درد امروز می‌خورد. این نمایشنامه به‌ما یادآوری می‌کند که تئاتر سیاسی در عصر پسا حقیقت باید «آزمایشگاهی برای تجربه‌ی بحران‌های اخلاقی عصر ما» باشد (بارکر ۱۹۹۳، ۵۲).

در بخش‌های پیش‌رو، نویسنده مقاله به واکاوی ادبیات تولیدشده حول آثار هاوارد بارکر می‌پردازد که به خصیصه‌ی تمثیلی آن آگاهند ولی نمی‌توانند منطق حاکم بر آن را با نقد فرهنگی که تئاتر بارکر با آن شناخته می‌شود آشتی بدهند. در ادامه مقاله به تشریح عصر پسا حقیقت می‌پردازد و در فرایند تحلیل اثر با اتکا بر شمایل منحصر بفردی که تمثیل در نمایشنامه سوز شب به خود می‌گیرد ارتباط آن را با زمینه‌ی تاریخی آن در دهه‌ی ۱۹۸۰ انگلیس واکاوی می‌کند.

## Pre-print Version

۲. پیشینه تحقیق

هاوارد بارکر<sup>۵</sup> (زاده‌ی ۲۸ ژوئن ۱۹۴۶) نمایشنامه‌نویس، شاعر و نظریه‌پرداز برجسته‌ی انگلیسی است که به خاطر سبک منحصر به فرد و آثار چالش‌برانگیزش شناخته می‌شود. او از چهره‌های مهم تئاتر معاصر اروپا محسوب می‌شود و کارهایش اغلب تحت عنوان «تئاتر فاجعه»<sup>۶</sup> دسته‌بندی می‌شوند. بارکر در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نمایشنامه‌نویسی را شروع کرد و در آن زمان بسیار تحت تأثیر تئاتر سوسیالیستی بود. نمایشنامه «سوز شب»<sup>۷</sup> فرایند گذار بارکر از تئاتر سیاسی سوسیالیستی را تکمیل می‌کند و اولین نمایش‌نامه‌ایست که تئاتر فاجعه را به دنیای نمایش عرضه می‌کند. تئاتر فاجعه با عرضه‌ی آثاری که ترکیبی از زیبایی‌شناسی سیاسی، فلسفه و خشونت شاعرانه بودند، توجه منتقدان را جلب کرد. بارکر در نمایشنامه‌هایش به مفاهیمی مانند قدرت، میل، مرگ و اخلاق می‌پردازد و از روایت‌های خطی و واقع‌گرایانه دوری می‌کند. زبان او آمیزه‌ای از الفاظ رکیک، افکار پیچیده و تصاویر شاعرانه است. بارکر معتقد است «تئاتر باید مکانی برای سوگواری و مواجهه با فقدان» باشد (بارکر ۱۹۹۳، ۱۳).

<sup>۵</sup> Howard Barker

<sup>۶</sup> Theatre of Catastrophe

<sup>۷</sup> The Bite of the Night

هاوارد بارکر با خلق نمایشنامه «سوز شب» یکی از پیچیده‌ترین و بحث‌برانگیزترین آثار خود را در چارچوب «تئاتر فاجعه» تولید کرد. این نمایشنامه با تلفیق اسطوره، تاریخ و فروپاشی تمدن، به بررسی مفاهیمی چون هویت، میل، خشونت و زوال فرهنگی می‌پردازد. داستان حول شخصیت ساوج<sup>8</sup> و رابطه او با هلن تروآ می‌چرخد. ساوج استاد دانشگاه و یونان باستان شناس است. شخصیت او از روی انه‌اید<sup>9</sup> جنگجوی یونانی در داستان ایللیاد اثر هومر برگرفته شده است. ساوج که پدر خود را با حرف‌هایش به خودکشی وا می‌دارد و پسرش را با سپردن به یک تاجر از خود دور می‌کند طی اتفاقی مبهم خود را در شهرهای ویران شده‌ای می‌یابد که همگی تروآ نام دارند. گویا پس از نابودی تروآی اصلی یازده شهر با همین نام برخاسته و یکی پس از دیگری نابود شده‌اند و ساوج به دنبال یافتن شهر اصلی و درک از چیستی هلن است که باعث نابودی آن شد. در هریک از این شهرهای جدید هلن دیده می‌شود که در برابر نابودی مقاومت می‌کند. «سوز شب» در سلسله اتفاقاتی که خشونت آن‌ها به طور فزاینده پیش می‌رود، هلن را در معرض مثله شدن قرار می‌دهد تا به اصل و جوهره‌ی او برسد.

دیوید آین ربی<sup>10</sup>، به عنوان یکی از مهم‌ترین مفسران تئاتر بارکر، «سوز شب» را نمونه‌ای کلیدی از «تراژدی فاجعه» بارکر می‌داند. ربی استدلال می‌کند که ساوج درگیر نبردی علیه فراموشی تاریخی است. از نگاه ربی، بارکر با تخریب اسطوره‌های کلاسیک، پایان تمدن غربی را به تصویر می‌کشد. صحنه‌های المخواری و خشونت نمایشنامه، استعاره‌ای از زوال اخلاقی جامعه‌ای است که به ظاهر متمدن است. همچنین ربی بر این باور است که بارکر از طریق ساختار غیرخطی و دیالوگ‌های متناقض، مخاطب را وادار به «تحمل عدم قطعیت» می‌کند—ویژگی‌ای که به تعریف او از «تئاتر فاجعه» مرتبط است (ربی ۱۹۸۹، ۲۱۲). ربی استدلال می‌کند که بارکر در «سوز شب» (و دیگر آثار این دوره) به دنبال خلق «سرمستی از طریق فاجعه» است. شخصیت‌ها نه برای قهرمان‌بودن، بلکه برای تجربه‌ی رنج روی صحنه می‌آیند. نمایشنامه‌ی «سوز شب» این رنج را در تلاش برای دانستن قرار می‌دهد: این نمایشنامه «هم‌زمان شکوه و وحشت جست‌وجوی دانش را به تصویر می‌کشد و آن را القا می‌کند» (ربی ۱۹۸۹، ۲۲۸).

یکی دیگر از مهم‌ترین محققان تئاتر فاجعه چارلز لم<sup>11</sup> معتقد است بارکر در تئاتر خود به دنبال «متأثر کردن مخاطب و حوادث اجتماعی از طریق زبان آثار خود است» (۲۰۰۵، ۱۳). زبان در تئاتر بارکر از طریق اغوا کردن تأثیر ایجاد می‌کند و نمایشنامه‌ی «سوز شب» بیش از هر اثر دیگری با اغواگری در ارتباط است زیرا هلن نماد اغواگری

<sup>8</sup> Savage

<sup>9</sup> Aeneas

<sup>10</sup> David Ian Rabey

<sup>11</sup> Charles Lamb

است. لم معتقد است مهم‌ترین تکنیک اغواگری تولید پیچیدگی و ابهام است و زبان مستقلاً این تأثیر را ایجاد می‌کند (۷۱-۷۲).

مکمل نگاه زیبایی‌شناسانه چارلز لم، گفتمان کارولاین گریتز نر<sup>12</sup> است که استدلال می‌کند که در نمایشنامه‌ی «سوز شب»، هویت هلن در دو فضای معنایی متفاوت شکل می‌گیرد: در یکی او نماد عشق و زیبایی و در دیگری تجسم میل جنسی و مرگ است. گریتز نر نشان می‌دهد که بارکر با آگاهی به تفاوت بین زیبایی و اغواگری، هلن اسطوره‌ای را در معرض خشونت عقلانیت ساوج قرار می‌دهد تا فرایندهای دگرسازی فرهنگی را افشا کند (۲۰۱۵، ۱۲۸).

در یکی از ویژه‌ترین پژوهش‌ها درباره اجراهای آثار بارکر، لارا مالین کیپ<sup>13</sup> در کتابی که در سال ۲۰۲۲ منتشر کرد به بررسی رابطه منحصربه‌فرد میان متن، اجرا، و طراحی صحنه در آثار هاوارد بارکر و گروه تئاتر «مدرسه‌ی کشتی<sup>14</sup>» می‌پردازد. در مدرسه‌ی کشتی که فقط به اجرای آثار بارکر می‌پردازد، سبک اجرا در خدمت انتقال جهان‌بینی فاجعه قرار دارد. تحلیل کیپ بر این اصل استوار است که صحنه در تئاتر بارکر صرفاً یک «پس-زمینه» نیست، بلکه جزئی جدایی‌ناپذیر از زیبایی‌شناسی فاجعه محسوب می‌شود. فضاسازی‌های مینیمال اما نمادین، مثل استفاده از اشیای بزرگ یا نورهای حش روی صحنه، تنش‌های موجود در متن (عقل/شهوت) را عینیت می‌بخشد. تماشاگران نیز اغلب در فاصله نزدیک با بازیگران قرار می‌گیرند تا احساس ناخوشایندی فاجعه را تجربه کنند. اگرچه کیپ در مورد «سوز شب» و معماری صحنه آن صحبتی نمی‌کند ولی به خوبی می‌توان دید که این نمایش بین دسته‌ی «نمایش‌های محفلی<sup>15</sup>» و نمایش‌های تصویری-فضایی<sup>16</sup> جای می‌گیرد و همچون بسیاری دیگر از آثار بارکر، صحنه‌پردازی در آن مستقل از متن عمل می‌کند و لایه‌های جدیدی از معنا می‌سازد و تماشاگر را مجبور به مشارکت شهودی می‌کند (۲۰۲۱، ۴۶).

لیز تاملین<sup>17</sup> در مقاله «تئاتر فاجعه: رویارویی یا تأیید در تئاتر هاوارد بارکر» به بررسی انتقادی تئاتر بارکر می‌پردازد. تاملین از یک سو تلاش بارکر برای خلق تئاتری که با استفاده از «هرج و مرج، ابهام و امیال فرارونده» که از مولفه‌های اصلی تئاتر فاجعه هستند، حساسیت‌های بورژوازی را به چالش می‌کشد، تصدیق می‌کند. اما از سوی دیگر،

<sup>12</sup> Karoline Gritzer

<sup>13</sup> Lara Maleen Kipp

<sup>14</sup> The Wrestling School

<sup>15</sup> Chamber Plays

<sup>16</sup> Landscape Plays

<sup>17</sup> Liz Tomlin

این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این «گسست» از تماشاگر و حساسیت‌ها و استانداردهای آن‌ها واقعاً دگرگون‌کننده است یا نه. تاملین استدلال می‌کند که زیبایی‌شناسی افراطی بارکر ممکن است ناخواسته موضع تماشاگر به‌عنوان ناظر منفعل را تقویت کند. تاملین نتیجه می‌گیرد که تئاتر فاجعه بارکر در یک پارادوکس گرفتار است: از یک سو با رد هرگونه قطعیت به دنبال رویارویی است، اما این امتناع ممکن است ناخواسته وضع موجود را تثبیت کند (۲۰۱۶، ۶۸).

در میانه‌ی آثار پژوهشی که حول تئاتر فاجعه بارکر به وجود آمده است معدود افرادی به استفاده از تمثیل در تئاتر بارکر اشاره کرده‌اند. از اولین منتقدانی که به تمثیل در آثار بارکر اشاره کرد مایکل بیلینگتون بود که برای روزنامه گاردین می‌نوشت. در تاریخ هفت سپتامبر ۱۹۸۸ میلادی بیلینگتون در روزنامه گاردین نقدی بر اجرای «سوز شب» که در سالن رویال شکسپیر روی صحنه رفته بود، نوشت و اشاره کرد که روایت در این اثر با قدرت تمثیل همراه شده است (۱۹۸۸، ۱۱۸۳). پس از آن شاید مهم‌ترین اثری که درباره تمثیل در تئاتر بارکر نوشته شد متعلق به آلن تامس بود که بررسی نوع استفاده بارکر از تمثیل در آثارش پرداخت. تامس در این مقاله تمثیل را با همان معنای سنتی‌اش درک کرده و در مورد تئاتر بارکر به کار برده بود. ولی آلن تامس قائل به این منطق بود که برخورد تمثیلی بارکر با شخصیت‌ها از مفاهیم و استانداردهای کلاسیک تمثیل فاصله می‌گیرد. با وجود تشخیص تفاوت در نوع تمثیلی که بارکر از آن بهره می‌گیرد و تمثیل در معنای سنتی آن، تامس سعی می‌کند کیفیت‌های دراماتیکی را توضیح دهد که تمایلات تمثیلی بارکر را پنهان می‌کنند. به عنوان مثال در مورد نمایشنامه «سوز شب»، تامس تقلیل «پیشرونده» بدن هلن به «تنه‌ای بی‌دست‌وپا» را به عنوان «مطالعه‌ای درباره میل انسانی» به ساده کردن و فهمیدن همه چیز تحلیل می‌کند (۲۰۱۶، ۴۳۸). دیدگاه تامس صرفاً توصیفی نیست، بلکه بیشتر به اتهام شبیه است؛ آنجا که بیان می‌کند «پرده ابهام» که بر نمایش‌های تمثیلی بارکر کشیده شده است، به او اجازه می‌دهد تا «الهامات خصوصی خود» را در نمایش‌نامه‌هایی بررسی کند که «در انتقال پیام‌های خود کاملاً غیرمستقیم عمل می‌کنند». برای تامس تمثیلی که در تئاتر بارکر به کار رفته نوعی کژفهمی از عملکرد تمثیل است. در نهایت تامس به نتیجه‌ای قابل اتکا در مورد دلیل این تفاوت بین تمثیل بارکر و تمثیل سنتی نمی‌رسد و به این بسنده می‌کند که بارکر از ریشه‌ی نمایشنامه‌نویسان مدرنیستی است و لذا سخت‌نویس است و از تمثیل مطابق میل زمانه برای دوری از ارسال پیام مستقیم استفاده می‌کند (۲۰۱۶، ۴۴۱).

هنوز هیچ اثری تئاتر بارکر و استفاده آن از تمثیل را با شروع گفتار پسا-حقیقت تحلیل نکرده است. با این وجود ویلیام سی. بولز<sup>18</sup> کتابی با عنوان تئاتر در دنیای پسا-حقیقت<sup>19</sup> منتشر کرده است که در آن مبحث پسا-حقیقت در ارتباط با تعدادی آثار دراماتیک عصر پسا-حقیقت بررسی می‌شوند. اگرچه این آثار عمدتاً نمایش‌نامه‌های قرن بیست و یکم هستند، مقاله حاضر بر این باور است که برخی نمایش‌نامه‌های سیاسی انگلیس در دهه ۱۹۸۰ میلادی از جمله آثار هاوارد بارکر حساسیتی نسبت به تغییرات سیاسی داشتند که کمک کرده همچون یک زلزله‌نگار ارتعاشات این تغییرات را ثبت کنند.

### ۳. روش‌شناسی و چارچوب نظری

در این مقاله نمایشنامه «سوز شب» به عنوان یکی از اولین آثار دراماتیک معرفی می‌شود که نسبت به وقوع عصر پسا-حقیقت حساسیت نشان می‌دهد و اخلاقیات آن را به تصویر و چالش می‌کشد. مطالعه تئاتر فاجعه هاوارد بارکر و این نمایشنامه به خصوص به عنوان عکس‌العملی به شروع عصر پسا-حقیقت هم بر اهمیت این اثر خاص در مجموعه آثار بارکر تاکید می‌کند و هم نگاه و تفسیری نو از چرایی پیچیدگی‌ای تئاتر فاجعه است. علاوه بر این چنین خوانشی کمک می‌کند کژفهمی‌هایی که در مورد تمثیل در برخی آثار بارکر مطرح شده بود توضیحی قابل دفاع بیاورد.

نویسنده مقاله حاضر در این نمایشنامه نظریه‌های تمثیل پسامدرن را می‌کاود که در بستر عصر پسا-حقیقت

در دهه ۱۹۸۰ میلادی دوران جنینی خود را می‌گذرانند. در این مطالعه ویژگی‌های کلیدی این عصر از جمله تقدم احساس بر عقلانیت، فروپاشی مرجعیت‌های حقیقت، و سیال بودن روایت‌های قدرت در نوع به‌کارگیری تمثیل در این نمایشنامه مربوط دانسته شده است. به این ترتیب، مقاله حاضر این نمایشنامه را به‌مثابه‌ی آینه‌ای از مکانیسم‌های سیاسی-فرهنگی معاصر می‌بیند که در آن حقیقت، یک روایت از میان روایت‌های موازی و محصول گفتارهای رقابتی است؛ و تمثیل نه ابزار انتقال معنا، بلکه نماد شکست تفسیر است و بر پیچیدگی حقیقت صحنه می‌گذارد.

لذا گفتار نظری در این مقاله بر دو مقوله استوار است. اولی بر آرای تمثیل‌شناسان تکیه دارد که شیوه‌ای جدید در استفاده از تمثیل را در دهه ۱۹۸۰ میلادی تشریح می‌کنند. مهم‌ترین این افراد جریمی تملین<sup>20</sup> است که به تاریخچه‌ی تغییرات در تمثیل می‌پردازد و در بخشی از کتاب خود، درباره‌ی تمثیل پسامدرن صحبت می‌کند که با تمثیل در آثار بارکر همخوانی چشمگیری دارد. تملین توضیح می‌دهد که تمثیل در سنت کلاسیک ادبی، ابزاری برای انتقال

<sup>18</sup> William C. Boles

<sup>19</sup> Theatre in a Post-Truth World: Texts, Politics and Performances

<sup>20</sup> Jeremy Tambling

معنای پنهان یا حقیقتی والا از طریق ساختاری دال‌مدلولی و قابل رمزگشایی بود. اما در بستر پسامدرن، این ساختار فرو می‌پاشد. تمثیل، دیگر رسانه حقیقت نیست، بلکه نقدی است بر امکان معنا، و ساختاری خودآگاه از شکست در باز‌نمایی. در این معنا، تمثیل نه به‌عنوان رمزگشایی یک مدلول ثابت، بلکه به‌منزله فرآیندی از ارجاع بی‌پایان، بی‌ثباتی معنایی و مقاومت در برابر انسجام روایی عمل می‌کند (۲۰۱۰، تمثیل پسامدرن). آنچنانکه مورین کیگلان عنوان می‌کند، «تمثیل آن دیگری نیست که بر فراز واژه‌های یک متن شناور است، بلکه امکان وجود دیگری و چند معنایی است» (کیگلان، ۱۹۷۹، ۲۶). در این چارچوب، تمثیل پسامدرن چند ویژگی اصلی دارد: ۱. انکار رابطه‌ی ثابت میان دال و مدلول که در نتیجه‌ی آن معنا دائماً در حال لغزش است؛ ۲. چندلایگی و چندمعنایی<sup>21</sup> که در آن شرایط هیچ سطح معنایی بر سطح دیگر ارجح نیست؛ ۳. خودآگاهی تمثیل زیرا متن تمثیل بودن خود را آشکار می‌سازد و مخاطب را وارد بازی معنا می‌کند. و به این ترتیب به‌جای گشودن افق معنا، آن را به تعلیق درمی‌آورد؛ و ۴. کارکرد انتقادی آن نسبت به قدرت و روایت کلان چراکه به‌جای تثبیت معنا، آن را برهم می‌زند.

در نمایش «سوز شب»، بارکر با بهره‌گیری از این منطق پسامدرن، شخصیت هلن را بدل به تمثیلی می‌کند که «نه برای روشن‌ساختن حقیقت، بلکه برای افشای ناپایداری حقیقت به‌کار می‌رود» هلن نه باز‌نمای زیبایی، میل یا قربانی‌شدگی است، نه استعاره‌ای از ملت یا تاریخ؛ بلکه پارامپاره شدن بین او خود تمثیلی است از ناکامی تفسیر. هلن در این باز‌نمود بی‌شبهت به ویرانه معنا که بنیامین از آن سخن می‌گوید نیست: او شکلی از ویرانه‌گی معناست که در آن، خشونت تاریخ به‌جای آن‌که معنا را آشکار کند، آن را می‌پراکند.

رابطه بین تمثیل و حقیقت رابطه‌ای دوگانه است. از سویی، تمثیل می‌تواند ابزاری برای بیان عمیق‌ترین حقایق انسانی باشد، و از سوی دیگر، ممکن است به عنوان پوششی برای فریب یا تحریف واقعیت به کار رود. در حالیکه تمثیل در ادبیات کلاسیک انگلیسی بیشتر از نوع تعلیم مستقیم بوده، همچون «سفر زائر» اثر جان بانیان<sup>22</sup>، که تمثیلی دینی است یا «سفرهای گالیور» اثر جاناتان سوئیفت<sup>23</sup> که از تمثیل برای نقد اجتماعی و سیاسی بهره می‌برد، قرن بیستم تمثیل‌هایی را به ادبیات انگلیسی ارائه کرده که مسئله چیستی حقیقت و سختی‌های رسیدن به آن را تصویر می‌کنند. در واقع با پیچیده شدن درک انسان از حقیقت، ابزار باز‌نمایی آن نیز در ادبیات تغییر رویه می‌دهند و تمثیل به دلیل ارتباط نزدیک آن با مسئله باز‌نمایی حقیقت متحول می‌شود. بارکر در «سوز شب» از تمثیل، تصویری دوگانه می‌-

<sup>21</sup> Polysemy

<sup>22</sup> *Pilgrim's Progress* by John Bunyan

<sup>23</sup> *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift

دهد: در رویه‌ی داستانی، تمثیل دست‌مایه‌ی حقیقت‌یابی قرار می‌گیرد و بارکر ما را به تجربه‌ای از چگونگی برخورد ساده‌انگارانه تمثیل با حقیقت‌دانی آشنا می‌کند. اما سویی‌دیگر نمایش، پوشاندن لایه‌ی اولیه در لحاف دشواری است. در این لایه از نمایش، مخاطب و رای اتفاقات و معنای ثانوی شخصیت‌ها و حوادث، به دنبال نشانه‌های معنایی می‌گردد که هم‌راستا عمل می‌کنند و نتیجه‌گیری معنایی را سهولت می‌بخشند. ولی با نبود چنین زنجیره‌ی معنایی مواجه می‌شوند. در عوض پاسخ، «سوز شب» سؤال‌های متعددی در ذهن مخاطب پدید می‌آورد که هم بر پیچیدگی فهم وقایع تأکید دارند و هم برای مخاطب یادآور ناتوانی در تشخیص واقعیت از برساخته‌های آن هستند.

پایه‌ی نظری دوم در این مقاله بر گفتمان پسا-حقیقت استوار است. عبارت پسا-حقیقت که در سال ۲۰۱۶ به اوج شهرت خود رسید، شرایط سیاسی را تفسیر می‌کند که در آن ساخت روایت بر ارائه‌ی صادقانه‌ی حقایق اولویت دارد. لی مک‌این‌تایر در کتابش «پسا-حقیقت»<sup>24</sup> که در سال ۲۰۱۸ منتشر شده است، تاریخچه این مفهوم را مورد بررسی قرار می‌دهد و بین آن و مفاهیمی همچون پروپاگاندا تفاوت می‌گذارد. مک‌این‌تایر پسا-حقیقت را سوء استفاده قدرت سیاسی از سست شدن پایه‌های مفهوم حقیقت تعریف می‌کند، که در آن از چالش‌های پیش‌روی مفهوم حقیقت به عنوان «استراتژی برای تابع کردن واقعیت به سیاست» استفاده می‌شود (xiv، ۲۰۱۸). از مهم‌ترین خصایص این دوره می‌توان

به «تحریف حقایق، کنار گذاشتن معیارهای استنادی در استدلال‌ها، و دروغ‌گویی آشکار» اشاره کرد (۲۰۱۸، ۲). در شرایط پسا-حقیقت باز نمودهای احساسی در رسانه‌های اجتماعی از خود وقایع بر افکار عمومی تأثیرگذارترند.

در حالیکه مک‌این‌تایر این شرایط را در ارتباط با سیاست‌های داندل ترامپ که در سال ۲۰۱۷ وارد کاخ سفید شده بود و کمپین تبلیغاتی‌اش در سال ۲۰۱۶ مطرح می‌کند، شروع گفتمان پسا-حقیقت را می‌توان دهه‌ها پیش‌تر نیز در حال سربرآوردن دید: از یک طرف، تردید در مورد یافته‌های علمی که از عصر پسامدرن سرعت گرفت و از طرف دیگر، دروغ‌های فزاینده تبلیغاتی برای کسب درآمد بیشتر که از اوایل دهه‌ی پنجاه میلادی رواج یافت به شکل‌گیری این عصر کمک کرد، که در نتیجه آن‌ها اعتماد عمومی به اتوریته‌های فرهنگی سست شد (بولز ۲۰۲۲، ۲۰-۲۱).

ویلیام سی. بولز نویسنده کتاب «تئاتر در دنیای پسا-حقیقت: متن، سیاست و اجرا» به رمزگشایی از عبارت

پسا-حقیقت در گفتمان‌های قدیمی‌تر می‌پردازد و ریشه این مفهوم را در فلسفه یونان باستان و سپس ایتالیای عصر رنسانس می‌یابد، خیلی پیش از آنکه حیل‌های سیاسی مدرن شروع بشوند. در قرن بیستم، بولز سران شرکت‌های دخانیات را بانی اصلی به حرکت درآمدن موتور عصر پسا-حقیقت می‌خواند که برای کسب منافع مالی آگاهانه تصمیم

گرفتند از طریق رسانه جمعی در مورد فواید سیگار به مردم دروغ بگویند تا خود را از ورشکستگی احتمالی نجات بدهند، آن هم درست در زمانیکه علم ارتباط بین سرطان ریه و سیگار را ثابت کرده بود (۲۰۲۲، ۱). در حوزه سیاست، بولز معتقد است نیکسون و رسوایی واترگیت و سپس رانلد ریگان بیش از هر چیز نشان‌دهنده ورود به دوره پسا-حقیقت هستند. ریگان در یکی از سخنرانی‌هایش به مردمش چنین گفت: «چند ماه پیش به مردم آمریکا گفتم که اسلحه را با گروگان معامله نکرده‌ام. قلب و بهترین نیاتم هنوز به من می‌گویند که این حقیقت دارد، اما واقعیت‌ها و شواهد نشان می‌دهد که اینطور نیست» (بولز ۲۰۲۲، ۸). در این نحو بیان، ریگان در گفتمان پسا-حقیقت دست‌وپا می‌زند چراکه آگاهانه به داستان‌سرایی/دروغ‌گویی خود اعتراف می‌کند و کماکان حاضر نیست به حقایق در ملاء عام اعتراف کند.

#### ۴. تئاتر در عصر پسا-حقیقت

وقتی پای هنر در زمان بحران حقیقت به میان می‌آید، تئاتر بیشتر از هر هنری می‌تواند بازگوی شرایط بحرانی بشر باشد. چرا که هنر تئاتر در مرز بین پذیرش و انکار عامدانه واقعیت به وجود می‌آید، آنجا که بیننده تظاهر می‌کند بازیگران شخصیت‌های دنیایی با اصالت هستند. استیفن کارلتن و کریس هی توضیح می‌دهند که یکی از ویژگی‌های عصر پسا-حقیقت توجه بیشتر هنر آن به تأثیرهای احساسی است. در بررسی آثار خودنویسی در عصر پسا-حقیقت، که به صورت سنتی از آن انتظار می‌رود وقایع‌نگاری در صدر اهمیتش باشد، توجه به برانگیختن احساسات خواننده بر تصویرکردن وقایع پیشی می‌گیرد (۲۰۲۲، ۱۳۹). به همین ترتیب ادبیاتی که حقایق تاریخی و اجتماعی را با سناریوهای ذهنی و خلاقانه نویسنده کنار هم قرار می‌دهد و به ناتوانی مخاطب در تمییز دادن آن دو دامن می‌زند را می‌توان ادبیات متأثر از عصر پسا-حقیقت دانست.

بسیاری از منتقدان بر این باورند که عصر پسا-حقیقت که در فضای اجتماعی-سیاسی آمریکای معاصر مشهود است، از زمان برگزیت در انگلیس هم قابل لمس است. از آن زمان و پس از آن فضای سیاسی و اجتماعی انگلیس به طور مداوم دستخوش ورود اطلاعات متناقض و نادرست به سطح اجتماع بود که از طریق پلتفرم‌های آنلاین افکار عمومی را متأثر می‌کردند، بدون آنکه کسی بتواند از حقایق اطلاعات اطمینان حاصل کند. بدبینی به منابع اطلاعاتی بخشی از فرایند از دست رفتن اعتماد به مراجع سیاسی و فرهنگی است. در حالیکه بی‌اعتمادی و اتکا به اعتقادات فردی از مراحل آغازین عصر پسا-حقیقت است، تأثیر ابزار ارتباط جمعی و فضای مجازی خصیصه‌ای منحصر به فرد به این دوره می‌بخشد.

جاناتان استاد<sup>25</sup> جامعه‌شناس و استاد علوم انسانی در دانشگاه BYU در آیداهو جامعه‌پسا-حقیقت را جامعه‌ای می‌داند که در آن سرگرمی بر تفکر فعال در مورد شرایط اجتماع ارجح شده باشد (۲۰۲۵، ۵). از آنجایی که در عصر حاضر بخش عظیمی از این سرگرمی توسط وسایل ارتباط جمعی و در فضای مجازی حاصل می‌شود، استاد شرایط انسان امروزی را درگیر با همه‌گیری تنهایی توصیف می‌کند (۲۰۲۵، ۶). و این به معنای کم رنگ شدن احساس وظیفه اجتماعی است. مردم در مواجهه با شرایط سلب اطمینان از رویان حقایق، تن به فراموشی خودخواسته می‌دهند: آن‌ها اطلاعاتی را در صفحات مجازی دنبال می‌کنند که بر دیدگاه خودشان صحه می‌گذارد و به این ترتیب آگاهی نسبت به افکار جایگزین را به دست فراموشی می‌سپارند. این فراموشی در مراحل حادثر ترجیح حضور در فضای مجازی بر داشتن مناسبات اجتماعی واقعی است.

تئاتر سیاسی که با استفاده آن از تکنیک‌های مختلف هنری برای تأثیرگذاری بر بافت اجتماعی سیاسی شناخته می‌شود، تا دهه‌ی هفتاد میلادی اغلب با مواجهه‌ی مستقیم با شرایط و مخاطب خود را تعریف کرده است. در دهه ۱۹۸۰ میلادی تئاتر سیاسی با عملکردی متفاوت خود را تعریف می‌کند. مایکل پترسون در بررسی تئاتر سیاسی انگلیس در نیمه دوم قرن بیست به این تغییر اشاره می‌کند. به اعتقاد پترسون تا دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی نمایشنامه‌نویسان انگلیسی به سیاست‌های چپ معتقد و امیدوار بودند. این‌ها نسل نمایشنامه‌نویسانی بودند که بعد از ۱۹۴۰ متولد شده بودند و مهم‌ترین آن‌ها عبارت بودند از ترور گریفیث<sup>26</sup> و آرنولد وسکر<sup>27</sup> که نمایشنامه‌هایشان اصول رئالیسم را رعایت می‌کرد و از نظر محتوای سیاسی، سوسیالیست بود (۲۰۰۳، ۸۳). دهه‌ی ۱۹۸۰ شروع احساس شکست در میان نمایشنامه‌نویسان سوسیالیست بود چرا که حزب چپ انگلیس در سیاست‌های اقتصادی مثل خصوصی‌سازی و سیاست‌های مهاجرتی همان مسیری را طی می‌کرد که حزب راست، و تمیز دادن بین سیاست‌های این دو حزب در این موارد دشوار بود (پترسون ۲۰۰۳، ۱۷۶). ناامیدی میان نمایشنامه‌نویسان سیاسی انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۸۰ که بسیاری از منتقدان از آن سخن می‌گویند و شروع فضای بی‌اعتمادی عمیق میان هنرمندان به مراجع قدرت است، از دوران تاجر مشهود می‌شود. و این اولین خصیصه‌ایست که تعریف‌گر فضای پسا-حقیقت است.

دومین خصیصه مهم عصر پسا-حقیقت هم که تأثیر فضای مجازی و اعمال نفوذ از طریق روایت‌های احساسی است، در این دوره بروز می‌کند. در حالیکه تلویزیون، سینما و صنعت موسیقی در حال رخنه به زندگی

<sup>25</sup> Jonathan Austad

<sup>26</sup> Trevor Griffith

<sup>27</sup> Arnold Wesker

عمومی مردم هستند، مارگارت تاچر به اتکای قدرتش در تأثیر بر افکار عمومی، بر مخالفانش غلبه می‌کرد. از جمله وقتی فقط دو پنجم مجلس به طرح‌های رادیکال او رأی دادند، تاچر در سخنرانی‌هایش از پیروزی مقتدرانه حذب راست‌گرای توری در انتخابات ۱۹۸۳ و ۱۹۸۷ صحبت کرد و با این گفتمان تلاش داشت افول تأییدات عمومی را که کابینه‌اش دچار آن بود، در رسانه‌ی جمعی کم‌رنگ و بی‌اهمیت جلوه بدهد. می‌توان گفت آنچه در قرن بیست و یکم و با رفراندوم برگزیت در فضای سیاسی انگلیس رقم می‌خورد، در دهه ۱۹۸۰ سربرآورده است (اریک جی. اوانز ۲۰۱۳، ۲۳). در همین دوره است که هاوارد بارکر یقین پیدا می‌کند تئاتر سوسیالیستی دیگر تئاتر سیاسی مفیدی نیست و بنابراین از دوره «پیروزی شکست» یا «تسلی بخشی فاجعه» سخن به میان می‌آورد (بارکر ۱۹۹۳، ۵۱). نتیجه آن تغییر موضع بارکر در نگارش و اجرای تئاتر سیاسی است که در ادامه به توجه و حساسیت آن به خصایص عصر پسا-حقیقت می‌پردازیم. در این راستا، با بررسی شخصیت هلن به‌عنوان نمودی از خود نمایش، می‌توان دریافت که تئاتر بارکر چگونه با مسئله‌ی تمثیل به‌مثابه ابزاری برای حقیقت‌یابی مواجه می‌شود.

#### ۵. بحث و بررسی: تمثیل پسامدرن و کالبدشکافی یک اسطوره

جین ادواردز<sup>28</sup>، یکی از منتقدین مجله تایم اوت<sup>29</sup>، در سال ۱۹۸۸ پس از تماشای نمایشنامه «سوز شب» از احساس «سردرگمی» که بر او غالب شده بود شکایت می‌کند (۱۹۸۸، ۲۳۰). در همان سال، منتقدان دیگری نیز بارکر را به دلیل ابهام و درماندگی‌ای که این نمایش در فهم ایجاد می‌کند، به نخبه‌گرایی متهم ساختند (بیلینگتن، کمپ، هرش هورن ۱۹۸۸). نمایش با دو پیش‌درآمد آغاز می‌شود که نشان می‌دهند تئاتر بارکر تماماً به دنبال آشفتن قدرت ادراک بیننده است: در نخستین پیش‌درآمد، مکلویی - صابون‌پز و یکی از شخصیت‌های نمایش - رویدادی را روایت می‌کند که در آن «زنی از خیابان» را به تئاتر بارکر می‌آورند و مجبور به تماشای نمایش می‌کنند: «و او به همه چیزها گوش داد / برخی را می‌فهمید / و برخی دیگر را نه / گهگاه می‌خندید، بی آنکه بداند چرا / گاه از انزجار رنج می‌برد / گاه سخت به شگفت می‌آمد» (بارکر، پیش‌درآمد اول: ۱). اگرچه او نمی‌خواست «نمایشی غمگین» ببیند، پس از این تجربه «چیزی آرامشش را بر هم زد / چیزی آسایشش را جوید / و بار دوم آمد، همراه دوستانش» (بارکر، پیش‌درآمد اول: ۱). در پیش‌درآمد دوم، بارکر مستقیماً با مخاطب سخن می‌گوید: «تو را خواهم ربود / گلویت را خواهم فشرد / این کار را خواهم کرد / و استفرغت / زردابت / و هرآنچه قی می‌زنی را تحمل خواهم کرد / که روی دامنم / و روی مچ

<sup>28</sup> Jane Edwards

<sup>29</sup> Time Out

دستانم می‌پاشد/ و راهنمایت خواهم بود / در سوز شب»<sup>30</sup> (بارکر، پیش‌درآمد دوم: ۳). با این وجود، قصد آموزشی بارکر در عبارت «راهنمایت خواهم بود» به صراحت آشکار است. میل به هدایت و تعلیم که در ابتدای نمایشنامه خود را نشان می‌دهد، یادآور تاریخ طولانی ادبیات تعلیمی است که از تمثیل به عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای تعلیم در ادبیات بهره جسته است. چارلز لم در مطالعه خود بر تئاتر بارکر استدلال می‌کند که بارکر در برخی از نمایش‌های دهه ۱۹۸۰ و اوایل ۱۹۹۰ خود «جو حاکم بر نمایش را تعیین می‌کند»؛ او درست مانند یک سخنران در پیش‌درآمدها مستقیماً مخاطب را خطاب قرار می‌دهد، خصیصه‌ای که یادآور عملکرد تمثیل در سنن کهن است (۲۰۰۵، ۵۴). با این وجود تأثیر تئاتر بارکر بیشتر از نوع ایجاد سردرگمی است تا دادن تعالیم ساده و قابل فهم.

چارلز لم معتقد است که هدف اصلی بارکر از ایجاد پیچیدگی «اغوا کردن» تماشاگر — با تمام بار جنسی این واژه — برای تماشای نمایش است (۲۰۰۵، ۵۴). گنگی و سردرگمی که این نمایش در ذهن بیننده ایجاد می‌کند، همراه با تمرکز آن بر ممنوعیت‌ها و تابوها، همگی نشانه‌های تئاتری است که عامدانه سنت‌های دراماتیک را به چالش می‌کشد و قصد دارد سنت‌های تئاتر سیاسی را نیز بازتعریف کند. مهم‌تر از این، تئاتر «سوز شب» قصد دارد از طریق بازی با احساسات بیننده، او را به درجه‌ای اقتناع احساسی برساند. زنی که به تئاتر بارکر قدم می‌گذارد چیزی از آن درک نمی‌کند ولی نمایش روی او اثری گذاشته که بار دیگر برای تماشای آن می‌آید. این پیچیدگی و ابهام، که منتقدان آن را نخبه‌گرایانه خواندند، تکنیکی پسامدرن است که بازتاب شرایط پساحقیقت است؛ جایی که حقیقت روایتی سیال و دستکاری‌شده است که از طریق اغواگری عاطفی بر واقعیت خشک غلبه می‌کند.

این اغواگری عاطفی، که در پیش‌درآمدها به مخاطب در مورد تأثیر این اجرا بر او اخطار می‌کند — و البته به همین دلیل در او میل به تماشا را نیز برمی‌انگیزد — در متن اصلی نمایش از طریق بازتعریف هلن تروآ و طنز گزنده علیه آرمان‌های نئوآفلاطونی بسط می‌یابد. در «سوز شب» آرمان تعالی‌یافتن از طریق عشق به زنی زیبا، که به صورت سنتی تلاشی برای غلبه بر رنج سوگ و قطعیت مرگ تعبیر می‌شود، دستمایه‌ی طنزی گزنده قرار می‌گیرد. بارکر در این اثر چهار تروآ را به تصویر می‌کشد که هر یک با وسواسی خاص به‌عنوان نمودی از یک ایدئولوژی تمامیت‌گرا می‌کوشند به زندگی و رنج بشر معنا ببخشند. در تروآی کاغذی، ساوج — دانشمند و یونان‌باستان‌پژوه که ارتباط عاطفی و وسواسی و بیمارگونه‌ای با هلن دارد — هفت قانون می‌نویسد که بر اساس آن «اغواگری» نابخشدنی‌ترین گناه است؛ از همین رو هلن مسئول همه مشکلات جامعه شناخته می‌شود و باید مجازات گردد؛ زیرا او

<sup>30</sup> ترجمه دیالوگ‌های نمایشنامه «سوز شب» از نویسنده‌ی مقاله است. این نمایشنامه به فارسی ترجمه نشده است.

نماد زیبایی و دلفریبی و ابزار زیبایی‌شناختی سنتی است که زیبایی زنانه را به عنوان نردبانی متافیزیکی برای کمال روحانی تقدیس می‌کند. ساوج در تشریح قانون جدید می‌گوید: «خسارت وارده به دزد جبران شود. و قربانی متهم شود.» و در پاسخ به پرسش فلاذر که «متهم به چه؟» ساوج می‌گوید: «وسوسه کردن دزدها» (۸). و سواس ساوج در نهایت در فریاد فلاذر تجلی می‌یابد: «من می‌دانم هلن چیست... او هر آن چیزی است که نابخشودنی است!» (۲۰). در تروآی خندان که در آن بارکر ایدئولوژی کمونیسم را به باد انتقاد می‌گیرد، هلن جایی ندارد. هلن نماد فردیت است و در برابر هر آنچه جمعی است مقاومت می‌کند. «شید: من که جایی برای هلن نمی‌بینم. تو چطور دکتر ساوج؟ بگو که او جایی در تروآی خندان ندارد؟ فردیتش و پاهای کثیفش؟ دهانش و رفتارهای خصوصی بی‌پایان اش؟ او سرتاپا من است و امروزه عصر ما است...» (صحنه ۶، ۳۳) این عبارت شید درباره «من» بودن هلن، ساوج را به فکری می‌اندازد که نشان می‌دهد دانش و اعمالی که در نتیجه‌ی آن دانستن‌ها به وجود می‌آیند تا چه حد متأثر از ایدئولوژی هستند. ساوج، هلن را با شکل کلمه‌ی من که در زبان انگلیسی به صورت خطی صاف و عمودی نوشته می‌شود (I) مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که فیزیک هلن باید با نحوه‌ی بیان او در زبان یکی شود و لذا حکم قطع دستان او را می‌دهد. «ساوج: I هیچ دسته‌ای ندارد. (مکت. به بالا نگاه می‌کند، و به نظر تا حدی کنجکاو شده است.) دارد؟ حرف I را می‌گوییم؟ (مکت. I یک شاخه تنه‌است؟ (مکت.)) و در لحظه‌ای تعمق به اکتشافی دست می‌یابد: «ساوج: هرس شده... (مکت.)» «شید: هرس شده؟ (مکت. طول صحنه را بالا و پایین می‌کند. ناگهان ساوج فریادی برمی‌آورد) / «ساوج: دانش!» (۳۳)

هرس کردن یک مفهوم از زوائد برای ساوج راه رسیدن به حقیقت را هموار می‌کند، لذا برای فهم هلن او نیز باید هرس شود. این مغالطه که در آن ایده و واقعیت از یک جنس تلقی می‌شوند نگاهی است انتقادی به آنچه سوسیالیسم ادبیات متعهد می‌خواند؛ ادبیاتی که زبانش قادر است واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی را بهبود ببخشد. ترس از متفاوت بودن و برزبان راندن آنچه دیگران فراموش کرده‌اند در شخصیت گی، دختر جوان هلن، به خوبی قابل رؤیت است. وقتی گی مادرش را با دست‌های بریده می‌بیند، سراغ دکتر را می‌گیرد بی‌آنکه بداند پزشکی این کار را انجام داده است. هومر، شاعر نابینای ایلید و اودیسه، با مشاهده‌ی رفتار گی خود را در رنجی که هلن می‌برد مقصر می‌خواند: «هومر: اگر هلن را نساخته بودم، هلن اینچنین دگرگون نمی‌شد... (مکت.) اما هلن باید ساخته می‌شد.» و گی بلافاصله پاسخ می‌دهد: «گی: می‌توانست ساخته نشود!» و از ترس آنچه گفته‌دستانش را محکم روی دهانش می‌گذارد و ادامه می‌دهد: «اوه، من... اوه، من - الان که - واقعاً، خیلی - یه جور انفجار علیه همه - خیلی خوب دیگه - (او صاف ایستاده، و تکان نمی‌خورد.) بی‌حرکت مثل، و صاف مثل، رشته‌ای ماسه وقتی که بادی نمی‌وزد... آنجا... (با خونسردی لبخندی می‌زند.) شاد و خندان. (از صحنه خارج می‌شود.)» (۳۵-۶). فرایند هرس کردن و تهی کردن هلن از فردیت و توان مقاومت در

برابر دانش جمعی در تروآی مادرانه و تروآی پاکیزگی نیز ادامه می‌یابد تا جاییکه هلن به ساحت رنج «دیگری»<sup>31</sup> در یک دستگاه ایدئولوژیک بدل می‌شود.

در حالیکه تلاش دکتر ساوج برای فهم هلن اثیری به تغییر شکل فیزیکی او می‌انجامد، سایرین از تفاوت فاحش بین هلن واقعی و هلن آرمانی معذبند. وقتی گامری، هلن را با پاهای برهنه و چرکین و در حالی می‌بیند که شوهرش را بر پشت می‌کشد، او را به سخره می‌گیرد: «اگر قرار بود هلن هرزه‌ای باشد با پاهای کثیف، هر آن که ده سال بر دروازه‌ی تروآ خروشیده خوکی بیش نیست» (۳۰). در این میان، هر کس تفسیر خود را بر هلن تحمیل می‌کند و او به‌عنوان واقعیتی فیزیکی در روایت‌ها گم می‌شود. وقتی در صحنه‌ی سوم فلادر روایت‌های متعددی را که از هلن بین سربازان می‌چرخید به یاد می‌آورد از آنچه امروز می‌بیند نفرت‌زده می‌شود و به نشانه‌ی توهین از عقب به هلن تعظیم می‌کند. رفتار هلن در طول نمایش نیز بر فرایند بیگانه شدن افراد از دانش سنتی درباره‌ی او می‌افزاید. در تروآی مادرانه، هلن، با فشردن سینه‌اش بر دهان نوزادی که شیر می‌مکد، دست به قتل می‌زند. پیش از این نیز در مورد دخترش گی قساوتی دیگر مرتکب شده بود؛ هومر، شاعر نابینا دلباخته‌ی گی است و هر زمان که به او می‌رسد به دخترک دست‌درازی می‌کند. ولی هلن از کمک به او خودداری می‌کند: «هلن: هرچه می‌خواهی با دخترم بکن - وقتی تاریخ دستش به کودکی می‌رسد، هیچ مادری نمی‌تواند ذره‌ای آسودگی برای فرزندش باشد» (۲۵). تفکر و رفتار هلن به تدریج از او شخصیتی منفور می‌سازد. ولی نباید فراموش کرد که هلن تمثیلی است از ساحت معنا که در میانه‌ی بازی‌های سیاسی از شخصیت و قدرت عملکرد تهی می‌شود.

بدین ترتیب، هلن در «سوز شب» بازتعریف می‌شود و به قول بوسی-گلوکسمن، در «سناریوی منحنی» (۱۹۹۴، ۱۵۸) جای می‌گیرد؛ قساوت هلن در قبال فرزندانش نشان‌دهنده‌ی وارونگی نقش‌های سنتی است که بارکر در تئاتر فاجعه به دنبال آن است. بدن هلن در این نمایش، به تعبیر میشل فوکو (۱۹۹۵، ۱۳۶)، «مفعول و هدف قدرت» و میدان نبردی برای اعمال کنترل، مقاومت، و فانتزی‌های فرهنگی است. زیبایی او دیگر تجلی روحانی نیست، بلکه از طریق گفتمان‌های جنسیت، اقتصاد، و خشونت ساختار می‌یابد. بدن هلن محل تلاقی رژیم‌های دانش و قدرت است، جایی که خشونت نهادی و اسطوره‌سازی فرهنگی او را همزمان قربانی و نماد می‌کنند. هلن در «سوز شب» تجسم ابهام تمثیلی است که بارکر در نوشته‌های انتقادی‌اش بر آن تأکید دارد (لم ۲۰۰۵، ۵۶). او نه به تقابل‌های دوتایی (خوب/شر،

<sup>31</sup> در مطالعات فرهنگی «دیگری» به مثابه‌ی هرآن چیزی است که «خود» انکار و طرد می‌کند و روایتگر فرایندهای فرهنگی است که در آن هویت بر اساس تولید تفاوت شکل می‌گیرد. لذا «خود» هویت غالب در بطن یک فرهنگ و قدرت بازنمایی و تعریف است. «دیگری» لاجرم، هویت‌های اقلیتی است که در تضاد با «خود» و استانداردهای فرهنگی تعریف می‌شوند.

فریبده/قربانی) تقلیل می‌یابد و نه به نمادگرایی ایستا محدود می‌شود (لم ۲۰۰۵، ۵۶)، معنا در هلن از کنش متقابل اضداد و امتناع از حل تناقض‌ها سرچشمه می‌گیرد. پاسخ هلن به فلاذر که هلن روبه‌رویش را با تصویر ایده‌آل از او مقایسه و تمسخر می‌کند، حاکی از برتری فکری هلن و مقاومت او را در برابر روایت‌های تحمیلی است و پتانسیل تمثیل را در افشا و کتمان توأمان حقیقت آشکار می‌کند. هلن با طعنه به تاریخ مردسالار می‌خندد: «تروا پر از روشنفکران بود... هر برگ‌شان را سربازان سوزاندند» (بارکر، پرده ۱، صحنه ۳: ۱۳). بارکر با وارونه‌سازی نمادهای کلاسیک مانند هلن، نشان می‌دهد که چگونه زیبایی و زنانگی به روایت‌های سیاسی و مصرف‌شدنی تقلیل می‌یابند؛ بازتابی از شرایط پساحقیقت که در آن اقتدار فرهنگی معنا را مصادره می‌کند. بنابراین، هلن در «سوز شب» نه تنها خرابه‌ای از معنا (بنیامین، ۱۹۲۸: ۱۶۶) است، بلکه صحنه‌ای برای بازتولید و مقاومت در برابر قدرت، جایی که تمثیل پسامدرن حقیقت را نه تثبیت، بلکه تکثیر می‌کند<sup>32</sup>.

#### ۵.۱ هلن تمثیلی از نمایشنامه‌ی «سوز شب»

در «سوز شب»، تنش بین آنچه واقع شده و روش‌های فهم و دریافت آن، از طریق تعامل میان امر ضمنی و تمثیلی به‌نمایش درمی‌آید. برای مثال، وقتی ساوج و شاگردش هاگبین درباره‌ی معنای «فریب‌کاری هلن» بحث می‌کنند، بین خوانشی تجاری و جسمانی در نوسان هستند: «هاگبین: ... فریب‌کاری هلن. فریب‌کاری هلن استعاره‌ای است از موفقیت تجاری قبایل آسیای صغیر و در نتیجه فروپاشی تجارت حمل‌ونقل پلوپونزیایی. فقط یک اتحاد نظامی میان دولت‌های یونانی بود که انحصار را احیا کرد. / ساوج: نه. مسئله جنسی است.» (بارکر، پرده ۱، صحنه ۲: ۸) این دیالوگ تعامل بارکر با ماهیت دوگانه تمثیل را برجسته می‌کند: بازی میان آنچه آشکارا ضمنی است و آنچه نمادین یا استعاره‌ای است. تئاتر بارکر اولویت‌دادن به معانی پنهان بر سطح ظاهری و ضمنی را رد می‌کند و در عوض، این دو را به‌عنوان عناصری متقابلاً سازنده قرار می‌دهد. خود هلن نیز این مقاومت در برابر فروکاسته شدن به یک جوهر را بیان می‌کند: «هلن: ... که فکر می‌کنند هر یک از ما قابل‌شناخت است، در حالی که شخصیت چیزی نیست جز بلور خردشده میان سنگ‌ها.» (بارکر، پرده ۳، صحنه ۴: ۸۱) مسئله «جوهر» و کالاشدگی آن در واکنش هلن به پیشنهاد تبدیل خاکسترش به صابون نیز دیده می‌شود:

هلن: ... تروایی‌های جدید می‌خواهند خود را به جوهر آغشته کنند. فکر می‌کنند با صابونی به نام هلن شاید

بتوانند میل به زیبایی را در خود بیدار کنند. هیچ‌چیز را امضا نکن. وقتی من با هر آنچه از من باقیست، به

<sup>32</sup> در مقاله‌ی «گسترده‌ی همزمان قدرت و مقاومت؛ خوانش فوکویی نمایشنامه پیروزی اثر هاوارد بارکر» جلال فرزانه دهکردی بازی دوگانه قدرت و مقاومت را در مورد نمایشنامه پیروزی نیز بحث می‌کند.

دریا زدم و از این زندگی گریختم، مرا به شیوه‌ای دیگر تقطیر خواهند کرد و از چربی‌ام برای تحقیر طبقه‌ای  
هنوز متولد نشده استفاده خواهند کرد. (بارکر، پرده ۳، صحنه ۴: ۸۱)

این صحنه کالاشدگی جوهر را هم به صورت مادی و هم فلسفی به تمسخر می‌گیرد و بر شهوت سرمایه‌دارانه‌ای می‌تازد  
که پرسش‌های ژرف حول هویت، میرایی و زیبایی را به کالاهایی مصرف‌شدنی و معانی ساده تقلیل می‌دهد. تمثیل در  
اینجا به عرصه‌ای از تنش سازنده تبدیل می‌شود، و تفسیرهای تقلیل‌گرایانه را کنار می‌زند. جدال بین خوانش تجاری و  
جنسی «فریب‌کاری هلن» نیز بازتاب همین تنش میان اقتدارهای فرهنگی متعارض است: یکی برساخته‌ی تاریخ‌نگاری  
اقتصادی-سیاسی و دیگری ریشه‌گرفته از سنت‌های روانکاوانه یا جنسیتی. این تضاد، تمثیل را از یک ابزار انتقال معنا  
به یک میدان نبرد معنایی تبدیل می‌کند، و اقتدار فرهنگی برای تثبیت معنای واحد تضعیف می‌شود.

تئاتر فاجعه بارکر دردِ ندانستن را به عنوان یک اصل محوری می‌پذیرد و نمایش «سوز شب» بیش از هر چیز  
کنکاش در «تشخیص و دریدن ذات متوهم تعاریف و ساختارهای ادراکی است» (ربی ۱۹۸۹، ۲۱۲). وقتی هلن فریاد  
می‌زند: «هلن: می‌خواهم کشته شوم. اما با فورانی از خشونت. می‌خواهم زیر ضربات مردی دیوانه، سرخرگبر آمده و  
با رگ‌های بادکرده، مثل فاحشه‌ای معترض در سوز شب، از زندگی بیرون کوبیده شوم...» (بارکر، پرده ۳، صحنه ۴:  
۸۲)، فریاد او هم اعتراض تئاتر بارکر به ساده‌سازی‌های فرهنگی است و هم بازتاب شکاف در رژیم‌های معنایی که در  
فرایند «اعمال قدرت بر بدن» دیگری خود را تولید و مقتدر می‌کنند (فوکو ۱۹۷۸، ۴۷). در این بین، نمایشنامه «سوز  
شب» در برابر عرضه هلن به عنوان قربانی محض یا فاعل مطلق مقاومت می‌کند، و او را برساخته تکنولوژی‌های  
سوپرکتیویته تصویر می‌کند. ابهام تمثیل در «سوز شب» بازتاب پروژه‌ای زیبایی‌شناختی است: هلن هم قادر به کشتن  
است و هم عذاب می‌بیند و به عنوان دیگری سیستم به بخشی از آن بدل می‌شود و فضایی را می‌سازد که در آن معنا نه  
از طریق حل و فصل، بلکه با مقاومت در برابر ساده‌سازی پدیدار می‌شود.

## ۵.۲ تمثیل و روایت‌سازی

تمثیل پسامدرن در «سوز شب» سنت نمایش‌های تمثیلی را ادامه می‌دهد، اما با رد ثبات هویتی که تمثیل‌های  
کلاسیک در پی تثبیت آن بودند (تملین ۲۰۱۰) از فرم‌های سنتی فاصله می‌گیرد. پسامدرنیسم انسجام معنا و هویت  
یکپارچه را زیر سؤال می‌برد و «خود انسانی» را سیال، موقتی، و در حال تحول می‌بیند (وینکونیس و تیلور ۲۰۰۱،  
۳۸۸). این رویکرد در شخصیت هلن ترواً تجسم می‌یابد، که بدنش به عرصه‌ای تمثیلی برای تنش میان ماده و نماد  
تبدیل می‌شود. برای مثال، در پرده دوم، صحنه پنجم، هاگبین اعضای بدن هلن را از سطل زباله بیرون می‌کشد و پا را

«ابزاری برای دروغ و هماهنگی اجتماعی» یا «لگد زدن» می‌خواند. بازی با روایت‌ها و مصادره معنا نیز در این صحنه قابل لمس است. هاگبین تکه‌های گوشت بی‌شکل را از سطل بیرون می‌کشد و توصیف می‌کند. اولین چیزی که در سطل کشف می‌کند یک پا است: «من می‌سازم - و عناصر حیاتی دوازده رنج‌کشیده را نشان می‌دهم - یک! (به درون احشا دست می‌برد) این یک - (به شیء بی‌شکل نگاه می‌کند) بگذارید آن را با بنامیم» (بارکر، پرده ۲، صحنه ۵: ۲۶).

سپس یک زانو بیرون می‌آورد. آنچه در مورد این دو بخش اهمیت دارد تفسیری است که هاگبین از عملکرد آنها در زندگی انسان ارائه می‌دهد. او در مورد پا می‌گوید: «این دروغ را به اطراف حمل می‌کند - موجود دویا مانور می‌دهد، ساکن نیست، نه، با هماهنگی می‌کوبد، پا همچنین برای رقصیدن است، تکرار بیپرده‌ای که هدفش ایجاد وحدت اجتماعی است، دروغی دیگر و همچنین، لگد زدن، سرمستی‌ای که موجود دویا از وارد کردن درد تجربه می‌کند، دو!» (بارکر، پرده ۲، صحنه ۵: ۲۶). و سپس زانویی می‌یابد: «هاگبین: این برای زانو زدن است. به نیروهای خیالی مانند الهه‌ها، یا نیروهای واقعی مانند حزب، قاتل، و غیره. مفصلی پیچیده که به موجود دویا امکان می‌دهد بسیار متقاعد کننده خضوع کند» (بارکر، پرده ۳، صحنه ۵: ۲۶). در این صحنه، معنای اعضای بدن هلن به راحتی تغییر می‌کنند، درست همانطور که پس‌حقیقت تغییر معنا را در رأس سیاست خود قرار می‌دهد. این صحنه، هویت هلن را به اجزای فیزیکی و تفسیرهای تحمیلی فرمی می‌گاهد، اما او در برابر نابودی کامل مقاومت می‌کند. اجزای جدا افتاده بدن او همچون «اشیای رجعت» عمل می‌کنند که حامل حافظه‌های تکه‌تکه و غیرقابل انسجام‌اند و در برابر هرگونه روایت یکپارچه مقاومت می‌ورزند (شاهی قره‌آغاجی و منصور، ۱۴۰۰، ۲۲۶). با این حال، او در برابر نابودی کامل یا تعریف‌شدن بر اساس اجزایش مقاومت می‌کند. در پرده سوم، صحنه چهارم، هلن در برابر کالایی‌شدن بدنش اعتراض می‌کند: «تروآیی‌های جدید می‌خواهند... از چربی‌ام برای تحقیر طبقه‌ای هنوز متولد نشده استفاده کنند» (بارکر، پرده ۳، صحنه ۴: ۸۱).

بدن هلن که در نمایش مورد مثله‌شدن و خشونت قرار می‌گیرد، به عرصه‌ای تمثیلی بدل می‌شود که تماشاگر را وادار به مواجهه با تنش میان ماده و نماد می‌کند. هویت هلن هم به‌صورت فیزیکی و هم نمادین و اساسی می‌شود. با این حال، او در برابر نابودی کامل یا تعریف‌شدن بر اساس اجزایش مقاومت می‌کند. نابودی فرم او - اعضایش یا حتی «زیبایی» نمادینش - به زوال هویت او نمی‌انجامد؛ بلکه او به نمادی از مقاومت در برابر قربانی‌شدن بدل می‌شود. همان‌طور که بوسی-گلوکسمن اشاره می‌کند، این مثله‌شدن تمثیلی با زیبایی‌شناسی مونتاژ پسامدرن همسوست، جایی که بدن خردشده بازتابی از جهان خورد شده است و در برابر هر معنا یا هارمونی یکپارچه‌ای مقاومت می‌کند (بوسی-گلوکسمن ۱۹۹۴، ۱۶۰). پس تمثیل پسامدرن از تاکید بر معانی نهایی سر باز می‌زند و همان‌گونه که نمایش به کاوش هویت و فروپاشی آن می‌پردازد، تمثیل در این نمایش نیز این بی‌ثباتی را بازتاب می‌دهد.

هلن، به عنوان «دیگری» همه‌ی نظام‌های ایدئولوژیک در چهار تروایی که در نمایش تصویر می‌شوند، خود را در میان ابهام‌هایی تعریف می‌کند که نمایش «سوز شب» با آن شناخته می‌شود. با وجود اینکه هلن ساحت تحقیر، و شکنجه دیگری در نظام‌های مختلف چهار تروایی است که از خاکستر یکدیگر برمی‌خیزند، او صاحب صدا، قاطع و مقاوم است و به تاریخ نوشته‌شده توسط مردان می‌خندد:

هلن: ...تروا پر از روشنفکران بود. جسدهایشان را دیدم. از سیم آویزان بودند. اگر می‌خواهی مرا بزن، دیگران زدند. (مکت.) و همه‌شان خاطر‌نویسی می‌کردند، همیشه خاطر‌اتشان را با خطی ریز می‌نوشتند، مثل شپش‌هایی که از دوات گذشته‌اند. هر فکر پوچی را جاودانه می‌پنداشتند. یادداشت برداران تبزده! و هر برگشان را سربازان سوزاندند، هر برگ! (مکت.) کمدی تاریخ. (بارکر، پرده ۱، صحنه ۳: ۱۳)

و هلن با فریاد برآوردن اعتراض خود را نشان می‌دهد:

هلن: (در حالی که با کمک فلادر وارد می‌شود و پانسمن شده است) مرا بکشید. (به اطراف نگاه می‌کند) مرا

بکشید.

هلن: قتل! (مکت.)  
Pre-print Version  
هومر: تو این را واقعاً نمی‌خواهی.

هلن: چرا، واقعاً می‌خواهم.

هومر: پس چرا درخواست می‌کنی؟ صخره‌ها هستند. برکه‌ها. ریل‌های راه‌آهن و دینامیت‌ها.

هومر: (که چیزی نمی‌بیند) هلن را بکشیم؟ چرا؟

هلن: می‌خواهم بمیرم.

هومر: دروغگو.

هلن: به من نگاه کن! (بارکر، پرده ۱، صحنه ۷: ۳۵)

او همچنین جایگاه معترض خود را حفظ می‌کند زیرا مقاومت و مخالفت شدیدی در برابر نیروهایی نشان می‌دهد که او را به موضوع ترس تبدیل کرده و نفرت خود را بر او فرافکنی می‌کنند. بدن مثله شده‌ی هلن نماد شکست روایت‌های کلان

است، جایی که حقیقت به روایت تبدیل شده و معنا توسط قدرت مصادره می‌شود. این صحنه نه تنها حاکی از اشراف نمایش به شرایط روایت‌سازی و سیالیت حقیقت است، بلکه بر نحوه‌ی اثر گذاری روایت‌ها بر اجتماع نیز آگاه است. نمایش «سوز شب» از طرفی تصویرگر شرایط پیچیده حقیقت‌طلبی و حقیقت‌گریزی است و از طرفی همین سیاست‌ها تاروپود اجرای نمایش را تشکیل می‌دهند. ولی «سوز شب» در برابر فروکاسته‌شدن به تقلید (میمسیس) این بحران سیاسی و اجتماعی مقاومت می‌کند، درست همانطور که نامیرایی بدن هلن مقاومت و اقعیت در برابر روایت است. هلن نابود نمی‌شود - به معنای از دست دادن صدای اعتراضی خود - بلکه حرارت و شور او برای مخالفت بار عاطفی عمیقی به خود می‌گیرد. از این منظر، هلن تکه‌تکه‌شده از جزئیاتش عریان می‌شود تا به هلن ذاتی تقلیل یابد. ولی به موجودیتی «فرو/فرا انسانی»، غیر عادی، شیطانی و ترسناک تبدیل می‌شود. او به «بربریتی» تبدیل می‌شود که آرتو معتقد بود در شکاف‌های تاریخ ظاهر می‌شود تا پیشرفت آن را مختل کند (بوسی-گلوکسمان ۱۹۹۴، ۵۷). نمایش «سوز شب» نیز نمونه چنین اختلالی است که تعاریف قدیمی‌تر و پذیرفته شده از تئاتر سیاسی را رد می‌کند و به نوعی مداخله-گری روی می‌آورد که قصدش الغای پیچیدگی‌های شرایط امروزی به بیننده و دوری جستن از توسل به روایت‌های ساده است.

## ۶. نتیجه‌گیری

# Pre-print Version

این پژوهش به وجود ارتباطی معنادار میان نمایشنامه‌ی «سوز شب» (۱۹۸۸) نوشته‌ی هاوارد بارکر، و آغاز عصر پسا-حقیقت نه در سطح موضوع، بلکه در عمق ساختار زیبایی‌شناختی و شیوه‌ی خاص به‌کارگیری تمثیل در آن تاکید دارد. بارکر با آفرینش هلن تروایی که به‌تدریج مثله می‌شود تا «حقیقت» او آشکار گردد، تمثیل را از ابزار انتقال معنای ثابت به ابزاری برای نمایاندن ناپایداری و شکست تفسیر تبدیل می‌کند. هلن دیگر نماد زیبایی یا قربانی یا حتی نماد میل نیست؛ او تمثیل پسامدرنی است که در آن دال و مدلول مدام از هم می‌گسلند، هویت در نوسان است و هر تلاش برای تثبیت یک روایت مسلط - چه اسطوره‌ای، چه تاریخی، چه سیاسی - به خشونت گفتمانی منجر می‌شود. این دقیقاً مکانیسم اصلی عصر پسا-حقیقت است: حقیقت کشف نمی‌شود، بلکه مصادره و ساخته می‌شود.

«سوز شب» نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی بحران حقیقت در دهه‌ی ۱۹۸۰ است، بلکه یکی از اولین آثار دراماتیک انگلیسی به شمار می‌رود که این بحران را پیش‌بینی و به‌صورت ساختاری بازتولید می‌کند. بارکر با کنار گذاشتن علیت دراماتیک، شخصیت‌پردازی روان‌کاوانه و پیام صریح سیاسی، تماشاگر را دقیقاً در همان موقعیت هستی‌شناختی و اخلاقی سردرگم عصر پسا-حقیقت قرار می‌دهد: جایی که احساس بر عقل مقدم است، مرجعیت‌های فرهنگی

فروپاشیده‌اند و روایت‌های قدرت سیال و رقابتی‌اند. خشونت علیه بدن هلم، استعاره‌ی همزمان خشونت معرفت‌شناختی و سیاسی‌ای است که در سیاست تاجر - مبتنی بر فردگرایی افراطی، تخریب روایت‌های جمعی، و دروغ‌گویی سازمان‌یافته - در حال شکل‌گیری بود.

همچنین این پژوهش نشان می‌دهد که آنچه «ابهام» یا «عدم انتقال پیام» در این اثر بارکر خوانده می‌شود، در واقع استراتژی آگاهانه‌ی بارکر برای مقاومت در برابر منطق پسا-حقیقت است. تمثیل در «سوز شب» دیگر برای رساندن یک معنای والا نیست، بلکه برای نمایاندن شکست هرگونه معنای والا به کار می‌رود. این دقیقاً همان چیزی است که تمثیل پسامدرن، به تعبیر جرمی تملین و مورین کیگلان، انجام می‌دهد: خودآگاهی به تمثیل بودن خود، لغزش مداوم معنا، چندلایگی بدون سلسله‌مراتب و تعلیق نهایی تفسیر.

بنابراین «سوز شب» نه تنها بازتاب‌دهنده‌ی شرایط پسا-حقیقت، بلکه مقاومت رادیکال در برابر آن است. بارکر با امتناع قاطع از ارائه‌ی روایت قطعی یا پیام قابل هضم، تماشاگر را از موقعیت ناظر منفعل بیرون می‌کشد و او را به مشارکت فعال در تجربه‌ی بحران اخلاقی وامی‌دارد. تناثر فاجعه در این اثر به آزمایشگاهی تبدیل می‌شود برای زیستن همان سردرگمی‌ای که سیاست و رسانه بر ما تحمیل می‌کنند. «سوز شب» نشان می‌دهد که تناثر سیاسی در عصر پسا-حقیقت باید تماشاگر را نسبت به ناتوانی خودش در تشخیص حقیقت و مسئولیت اخلاقی‌اش در جهانی که حقیقت مدام مصادره می‌شود، حساس کند.

بودجه: بدون بودجه.

مشارکت نویسندگان (برای مقالات با دو یا چند نویسنده): قابل اعمال نیست .

تعارض منافع: وجود ندارد .

- Austad, Jonathan A. 2025. *The (Dis)Information Age: from Post-Truth to Post-Postmodernism*: Delaware: Vernon Press.
- Bagini, Julian. 2017. *A Short History of truth: Consolations for a Post-Truth World*. London: Quercus Editions Ltd.
- Barker, Howard. 1993. *Arguments for a Theatre*. Manchester: Manchester UP.
- Billington, Michael. 1988. *London Theatre Review*, Issue 18. 1180-1183
- Boles, William C. 2022. *Theatre in a Post-Truth World: Text, Politics and Performances*. London: Methuen Drama.
- Buci-Glucksmann, Christine. 1994. *Baroque Reason*. Translated by P. Kamiller. London: Sage.
- Carleton, Stephen and Hay, Chris. 2022. "Australian Biographical Theatre on the Post-Truth Stage." In *Theatre in a Post-Truth World: Texts, Politics, and Performance*. (pp. 135-154) edited by William C. Boles. London: Methuen Drama.
- doi: 10.5040/9781350215887.ch-006
- Edwards, Jane. 1988. *London Theatre Review*, Issue 18.
- Evans, Eric J. 2013. *Thatcher and Thatcherism*. London: Routledge.
- Foucault, Michel .1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

— —. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Pantheon Books.

Gritzner, Karoline. 2015. *Adorno and Modern Theatre: The Drama of the Damaged Self in Bond, Rudkin, Barker and Kane*. New York: Palgrave Macmillan.

Hirschhorn, Clive. 1988. *London Theatre Review*, Issue 18.

Jala, Farzaneh Dehkordi. 2019. “The Co-extensiveness of Power and Resistance: A Foucauldian Reading of Howard Barker’s *Victory*.” 2019. *Critical Language and Literary Studies*. Volume 16, Issue 22. Pages 191-212.

DOI: [10.29252/CLLS.16.22.191](https://doi.org/10.29252/CLLS.16.22.191)

Kemp, Peter. 1988. *London Theatre Review*, Issue 18.

Kritzer, Amelia Howe. 2008. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing: 1995–2005*. New York: Palgrave Macmillan.

Lamb, Charles. 1997. *Howard Barker's Theatre of Seduction*. London: Routledge.

Mansouri , Shahriyar, and Hadi Shahi Gharehaghaji. 2022. The Objects of Return: Architectonics of Postmemory in Anne Enright's *The Gathering*. *Critical Language and Literary Studies*. Volume 18, Issue 27. Pages 213-238

DOI: [10.52547/CLLS.18.27.213](https://doi.org/10.52547/CLLS.18.27.213)

McIntyre, Lee. 2018. *Post-Truth*. Cambridge and London: The MIT Press.

— —. 2005. *The Theatre of Howard Barker*. London and New York: Routledge.

Maleen Kipp, Lara. 2021. *The Scenography of Howard Barker: The Wrestling School Aesthetic 1998–2011*. London and New York: Routledge.

- Patterson, Michael. 2003. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quilligan, Maureen. 1979. *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Cornell UP.
- Rabey, David Ian. 2009. *Howard Barker: politics and Desire: An Expository Study of his Drama and Poetry, 1969-87*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tambling, Jeremy. 2010. *Allegory*. London and New York: Routledge.
- Thomas, Alan. 1992. "Howard Barker: Modern Allegorist." *Modern Drama*, 35 (3), pp. 433-443.
- Tomlin, Liz. 2024. "The Politics of Catastrophe: Confrontation of Confirmation in Howard Barker's Theatre." *Modern Drama*, 43(1), pp. 66-77.
- Winqvist, Charles E. and Victor E. Taylor. 2001. *Encyclopedia of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

Pre-print Version

## The Bite of the Night: Howard Barker and Post-Truth Allegory

**Author:** Tahereh Rezaei, Associate Professor, Department of English Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran

Email: [trezaei@atu.ac.ir](mailto:trezaei@atu.ac.ir)

Orcid : :0000-0002-1762-4720

### Abstract

This article examines Howard Barker's play *The Bite of the Night* (1988), one of the earliest dramatic works to exhibit sensitivity to the emergence of the post-truth era in the 1980s. Barker, the prominent English playwright, introduced his “Theatre of Catastrophe” style in political theatre, which transcends linear and realist narratives to focus on ethical complexities and ontological ambiguities. The article argues that *The Bite of the Night* simulates the crisis of truth and contemporary moral ambiguity by dismantling classical narrative structures—such as dramatic causality and psychoanalytic character development—and employing postmodern allegory. In this work, the post-truth worldview is represented through impulsive emotional decisions and oversimplified analyses, placing the audience in irresolvable ethical dilemmas.

The historical context for this shift can be traced to Margaret Thatcher's policies (Thatcherism), which promoted extreme individualism and eroded collective narratives, thereby undermining public trust in cultural authorities. Concurrently, the dominance of digital media and visual culture from the 1980s transformed social communications, shifting civic participation toward digital interactions. Within this framework, political theatre moved away from rational analysis and started to seek emotional impacts and narrative-subverting

strategies. Similarly, Barker, distancing himself from socialist theatre, offers no explicit message in *The Bite of the Night*; instead, he challenges the audience's emotions and ethics.

The character of Helen, inspired by Homer's Helen of Troy in the *Iliad*, becomes an allegory of meaning's instability and interpretive failure. Savage, a Greek classicist and archaeologist, searches for the original Troy and the essence of Helen amid eleven ruined cities, each symbolizing historical repetition and cultural decay. Helen's gradual mutilation—from emblem of love and beauty to incarnation of sexual desire and death—not only showcases Barker's poetic violence but also exposes cultural processes of meaning-making. Drawing on new definitions of postmodern allegory offered by Jeremy Tambling, allegory in this play is not a tool for decoding fixed truths but a process of endless deferral and semantic slippage. This “possibility of multiple meanings,” draws the audience into a self-aware game of signification.

The article's theoretical framework rests on post-truth discourse, which Lee McIntyre (2018) describes as the abuse of power amid the weakening of truth's foundations. William S. Boltz (2022) traces its roots to 1950s advertising lies and Reagan's policies, yet the article emphasizes Barker's prescient sensitivity in the 1980s. The play's non-linear structure and contradictory dialogues immerse the audience in ontological bewilderment, where competing narratives supersede reality. The research builds on interpretations of the play by David Ian Rabey (1989), focusing on “ecstasy through catastrophe”; Charles Lamb (2005) discussing linguistic seduction; and Caroline Gritzner (2015) analyzing Helen's duality, and moves beyond them in correcting the misinterpretation of allegory in the play.

Ultimately, this interpretation not only highlights Barker's significance in contemporary theatre, but also redefines political theatre as a “laboratory for the ethical crises of our age.” In today's world, where Brexit and Trump epitomize post-truth, *The Bite of the*

*Night* remains strikingly relevant, underscoring the need for innovation in representation to enable social intervention. The article suggests that Barker's Theatre of Catastrophe, by unveiling cultural mechanisms of reality construction, serves as a vital tool for resisting dominant narratives.

**Keywords:** Howard Barker, *The Bite of the Night*, allegory, Post-Truth, postmodernism, Helen of Troy

# Pre-print Version