دو بورژوای کوچولو همچون مرگ یک ملکه نمی‌تواند جهان شمول باشد. مرگی است عاطفی که از قضا با رویدادهای روزمره غایت گره می‌خورد، همان چیزی است که روانکاوان را درگیر خود می‌کند. به نظر می‌رسد این موضوع به نوع دیگر در «اتللو» تکرار می‌شود. فرماندهٔ تیره‌پوست که به همسر زیبای سفیدپوستش تهمت زنای محصنه زده است، در پی فاش شدن خطایش، دست به خودکشی می‌زند. اتللو درگیر خودآیینی کردن مرگ است. چه کسی است تا بتواند اتللو را به مجازات عملش برساند، جز خودش. در اینجا با یک «اعدام آیینی» روبه‌روییم. در مورد نمایشنامهٔ «آنتونیوس و کلئوپاترا» و خودکشی کلئوپاترا نیز با یک وضعیت آیینی روبه‌روییم. ساندرسون بر این باور است که «خودکشی کلئوپاترا- که به مقام خدایی نائل می‌شود- امتدادی بر آرزوی کودکی، قادر مطلق بودن و آرزویی است که او در طول نمایشنامه در آن غرق شده است و بنابراین تحقق کامل اوست».

آنچه مسلم است، در درام انگلیسی کنش خودکشی روی صحنه فراتر از درام یونانی به تصویر کشیده می‌شود. خودکشی‌ها با مونولوگ‌هایی همراه است و تماشاگران عمل خودکشی را روی صحنه نظاره‌گرند. تام استوپارد در نمایشنامهٔ «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» از زبان گیلدنسترن توضیح می‌دهد که تماشاگران آن تصاویر اغراق‌آمیز و ملودراماتیکی از مردن «باور» می‌کنند که «مشروط» شده‌اند. این مردن‌ها بدین دلیل قابل قبول‌اند که سکونشان آن‌ها را کمتر «واقعی» و تهدیدگر می‌سازد.

خودکشی‌های مدرن

به نظر می‌رسد خودکشی‌های انگلیسی -که البته هر کدام در یکی از نقاط این کرهٔ خاکی رخ داده‌اند- رابطی قدرتمند میان خودکشی شهسواران و مردم عادی باشند. درام مدرن جهان آریستوکرات‌ها را سرنگون می‌کند و به بورژوازی پشت پا می‌زند. در چنین دنیایی که حالا طبقهٔ متوسط و کارگر هدف درام‌نویسان قرار می‌گیرند، خودکشی‌ها نه خودآیین می‌شوند و نه در پی حیثیت‌های ازدست‌رفته است، کما اینکه تجاوز به یک زن به خودکشی سلحشورانه ختم نمی‌شود، همانند نمایشنامهٔ «چگونه رانندگی یاد گرفتم»، که تجاوز از سوی عمو بدل به فرایند رشد جنسی می‌شود و شخصیت اصلی نمایشنامه تلاش می‌کند پدوفیلی عمویش را واکاوی کند. با این حال، درام مدرن سرشار از خودکشی‌های درک‌پذیر از سوی ماست. شاید نمونهٔ بارزش خودکشی ویلی لومان در «مرگ فروشنده» باشد. لومان لاف‌زن که دیگر توانی بر حفظ خانواده‌اش ندارد -شاید رابطهٔ خانواده و خودکشی خود یک ایدهٔ جذاب باشد- تنها راه بقای فرزندانش را خودکشی و دست‌یابی به بیمهٔ عمر می‌بیند. او انتحار می‌کند؛ اما قهرمان نمی‌شود. او اتللو نیست که اعدام خودآیین انجام دهد، او موجودی ضعیف است که در یک بزنگاه بی‌برگشت‌ترین انتخاب را می‌کند.

در «هدا گابلر» از ایبسن یا «دوشیزه ژولی» استریندبرگ، دو زن دست به خودکشی می‌زنند، چون هم عزت طبقاتی خود را از دست داده‌اند و هم عفت جنسی خود را. هدا در مقام دختری از طبقهٔ آریستوکرات درگیر رابطه‌ای ممنوعه می‌شود و نتیجهٔ آن فروپاشی‌اش در برابر شوهرش می‌شود که از طبقهٔ متوسط است. پیام برای هدا ساده است، دیگر جایی برای آریستوکرات‌ها نیست و او نمی‌خواهد زنی از طبقهٔ فروتر خود باشد، پس دست به انتحار می‌زند. داستان برای ژولی فاجعه‌بارتر است. او یک بورژوای بی‌دغدغه است که تنها به همخوابگی با ژان، مرد خدمتکار، می‌اندیشد. ژولی دچار شهوتی کنترل‌ناشده است و بدون ادراک آنکه «کبوتر با کبوتر، باز با باز» به دست ژان خرد می‌شود. او هم فدرا است و هم آژاکس، اما نه برای هدفی والا چون رسیدن به درجهٔ سلحشوری، که برای اطفای شهوانیت جنسی. او خود را می‌کشد، چون چیزی برای ادامه دادن پیدا نمی‌کند. دقت داشته باشید این خودکشی‌ها به چه میزان زمینی و لمس‌پذیرند. این‌ها خودکشی‌هایی معمولی است که ما را احاطه کرده‌اند.

در «این زندگی بالاخره مال کیه» برایان کلارک، کن هریسن، مجسمه‌ساز و استاد دانشگاه، دیگر نمی‌خواهد به زندگی نابودشده‌اش ادامه دهد. او، که قطع نخاع شده و هیچ تحرکی ندارد، تمایل به اتانازی دارد و درگیر فرایندی اخلاقی برای رسیدن به هدف خویش می‌شود. او بر این باور است که حق حیات متعلق به خود اوست. متنی متعلق به ۱۹۷۹ میلادی گواه بر وضعیتی است از تغییرات اندیشه و پندار بشری: اینکه زندگی انسان متعلق به چه کسی است؟ خود او یا خدای او؟ مرزی که میان مذموم بودن یا معمول بودن خودکشی کشیده می‌شود.

این پرسش به ظاهر ساده در آثاری چون «شب بخیر، مادر» حادتر نیز می‌شود. جسی، مبتلا به سرطان، می‌داند عمرش به خاک بند نیست. اما او یک درگیری فراتر از مرگ دارد و آن هم رابطه با مادر است، تلما، زنی که خیال می‌کند دخترش را می‌شناسد. چون جدال میان مادر و دختر را پایانی نیست، با صدای شلیک گلوله‌ای در سر به پایان می‌رسد. جسی گویا بی‌پاسخ از رابطه با مادر زندگی سختش را تاب نمی‌آورد. او راه غایی را انتخاب میان عدم و وجود می‌یابد. گویی مادر در مقام خالق فرزند چیزی برای اثبات ندارد.

خودکشی در آثار سارا کین ابعاد متفاوت‌تری پیدا می‌کند. در «سایکوسیس ۴:۴۸»، کین روایت خودکشی خود را می‌نگارد. آخرین نمایشنامهٔ او دعوتی است به خودکشی برای خلاص شدن از افسردگی بی‌پایانش. کین که بخش زیادی از زندگی خود را در آسایشگاه‌های روانی سپری کرده بود، با یادآوری ساعت ۴:۴۸، ساعت آغاز بحران‌های روانی روزانه‌اش، از زجری می‌گوید که همواره می‌کشد. او در متن خود همچون عشاق شکسپیری یا مادران خونخواه ترحم طلب نمی‌کند. او چون آژاکس تماشاگرانش را دعوت به همدلی نمی‌کند؛ برعکس، او همه چیز را عادی جلوه می‌دهد. حتی شاید از آن‌ها می‌خواهد که او را قضاوت نکنند. او سارا کین است و خودکشی یک راه انتخاب‌شده است. متن کین تصویری ایدئال از بحران‌های بشر عصر پسامدرن است که دردهایش با دارو، انزوا و طردشدگی گره می‌خورد.

خودکشی از آیینی مذهبی حالا به یک انتخاب انسانی بدل شده است که هر کس می‌تواند به آن دست یازد. هرچند در ایران مذموم انگاشته می‌شود -همان طور که با گذشت بیش از هفت دهه از مرگ صادق هدایت هنوز متون هدایت را راهنمای خودکشی می‌پندارند- اما در غرب وضعیت به نوعی دیگری رقم می‌خورد، وضعیتی که نشان از تغییرات بنیادی در باور به یک پدیده دارد، پدیده‌ای که حالا خود محل بحث است، نه آنکه صرفاً گره‌گشا و گره‌افکن درام باشد. خودکشی دیگر یک گزینه روی میز قهرمان نیست، بلکه کنشی است که قرار است دربارهٔ آن حرف زده شود: چنان که در اشکال پاتولوژیک تئاتر، همانند سایکودرام‌ها، از آن استفاده می‌شود، تئاتر ابزاری است برای درمان، نه بازنمایی به قصد کاتارسیس و ایجاد ترسی دراماتیک.

منابع:

1.Burns, Krishni, To Die a Virgin's Death: The Ramifications of Jocasta's Suicide in Oedipus Tyrannos, SSRN Electronic Journal, May 2010.

2.Kalman J. Kaplan, Matthew B. Schwartz, Suicide in Greek Tragedy, Journal of Psychology and Judaism, Vol. 24, March 2000, issue 1, Springer.

3.Loraux, Nicole, Tragic Ways of Killing a Woman, Harvard University Press, 1991.

4.Sanderson, Richard K., Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy, Comparative Drama, Vol. 26, No. 3 (Fall 1992), pp. 199-217.