صفحات ۱۱ - ۳
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۳، شماره۸، تابستان۱۴۰۱

رنج در معرض نمایش؛ مطالعه‌ای بر رنج و تروما در نسبت با آثار ساموئل بکت*

علیرضا خسروآبادی[**۱] ، کامران سپهران**[***۲]

۱. کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

۲. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

چکیده

این مقاله قصد دارد با نگاهی به آثار ساموئل بکت، راهی برای درک بهتر رنج سوبژکتیو و در معرض نمایش، پیدا کند. در این راه، نسبت رنج در معرض نمایش به روش توصیفی- تحلیلی، با خوانش آثار بکت در بستر بینامتنیت ادبی (الهیات مسیحی و کمدی الهی) و نظریات اجتماعی بررسی می‌شود. پذیرش رنج خودآگاهانهٔ بکت و خروجی نوشتاری او، پل ارتباطی میان ناخودآگاه فردی و جمعی انسان پس از جنگ است. بکت در سخت‌ترین سال‌های زندگی‌اش به سراغ مارسل پروست، آرتور شوپنهاور، توماس مان و دانته می‌رود تا نیروی رنج را درون خود تقویت کند. در بسیاری از آثارِ او هم، به تبع این مطالعات و تجربیات شخصی‌اش، می‌توان خطوطی از بدن در معرض یا در حضور رنج یافت. در نشانه‌شناسی مسیحی- یکی از زمینه‌هایی که بکت در تار و پود آن زیست کرده‌است - شمایل این رنج، آشنا به نظر می‌رسد. انتشار رنج، ایدهٔ تصلیب است. حال این ایدهٔ تصلیب، حلولی مجدد در نوشتار بکتی دارد؛ او با تعددبخشیدن به قربانی، به‌خصوص در مشهورترین نمایشنامه‌اش، «در انتظار گودو»، آن را منتشر می‌کند و تماشاگران را به لبهٔ دریافت این رنج می‌رساند. این مسئله در یک صورت‌بندی عمومی‌تر، بسط رنج شخصی به اجتماع است. بکت صورت‌بندی تصویر را برای انتقال تصویر قربانی به تماشاگران و خوانندگان تغییر می‌دهد. و این تغییر با بدن رنجورِ ناتوان از بیان، شرایط انسان تروماِزدهٔ جدید را قابل درک می‌کند؛ درکی که هنرمند، واسطهٔ آن است.

واژه‌های کلیدی

رنج، ساموئل بکت، تروما، بینامتنیت، جورجو آگامبن، الهیات مسیحی، کمدی الهی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول تحت عنوان «بازنمایی تروماتیک در آثار متأخر ساموئل بکت» به راهنمایی نگارندهٔ دوم است.

** نویسندهٔ مسئول:Alireza.Khosroabadi@outlook.com

*** Sepehran@art.ac.ir

مقدمه

رنج در نوشتار و متن‌های اجرایی «ساموئل بکت»[۱]، پدیده‌ای است که در صحنه منتشر می‌شود. از این رو، آثار بکت ما را در مرز بازنمایی و واقعیت قرار می‌دهد. جایی که معنای قابل تشخیص جهان و انسان و خود، دوباره صورت‌بندی می‌شود. بکت سوالی بنیادین می‌پرسد: چه چیز، انسان جدید (در میانهٔ ایدهٔ نیهیلیسم، و پس از جنگ) را تعریف می‌کند؟ بدین واسطه، طبیعت تجربه‌شدهٔ انسان از راه کلمات محدودی که به درستی انتخاب شده‌اند، به حیطهٔ بازنمایی کشانده می‌شود؛ به مانند کلماتی حکاکی‌شده روی سنگ.

برای بررسی موردی بدن در رنج در نوشتار بکتی و نسبت آن با زندگی شخصی او، چندین پایگاه عمومی وجود داشت و طی بررسی آن‌ها به شیوهٔ تحلیلی تلاش شد تا داده‌های مورد بررسی واکاوی شوند. مواد خام این بررسی‌های موردی، زندگی‌نامهٔ بکت، متونی که در ادامه اشاره می‌شوند و ارتباطات فرهنگی، اجتماعی بود که در کنار مطالعاتی که مشخصاً در مورد تروما و رنج بدن، صورت گرفته‌است، قابل تحلیل و تفسیر می‌شوند. پژوهش، براساس بررسی شمایل بدن عریان در رنج در آثار بکت و موارد دارای مشابهت در الهیات مسیحی، تاریخ قرن بیستم، به ایدهٔ جسد/ بدن پس از جنگ ورود می‌کند. پس از آن، ارتباط مفهوم توانش در نظریهٔ «جورجو آگامبن»[۲] را با ایدهٔ رنج سوبژکتیو در نظریات «ایلین اسکری»[۳] دربارهٔ بدن و درد که به شیوهٔ مطالعهٔ تاریخی- تحلیلی صورت گرفته‌است، تبیین می‌شود.

در این مقاله سعی شده تا بدین شیوه، به این سؤال پاسخ داده شود که آیا مکالمه‌ای بینامتنی میان رنج در آثار بکت و دیگر متون از قبیل الهیات مسیحی و یا متن ادبی کمدی الهی برقرار است؟ به‌واسطهٔ حضور نویسنده در زمان دو جنگ جهانی و تجربهٔ رنج به نوعی که در مطالعهٔ زندگی شخصی او حضور پررنگی دارد، منبع این رنج را می‌توان به نحوی در وضعیتی همواره حاضر برای نویسنده فرض کرد. بکتِ نویسنده، انزوا را برای خلق‌کردن می‌پذیرد. تمام عمر خود را به این می‌اندیشد که رابطهٔ هنرمند با جامعه چیست؟ پژوهش حاضر در این راستا حرکت می‌کند که اثر او چه‌طور از مرزهای خود عبور می‌کند و به تأویل می‌رسد؟ پاسخ این سؤال، از دل دو رویکرد بررسی شده‌است: اول، رویکرد بینامتنی بکت در نسبت با ادبیات پیش از خود؛ و دوم، تروماهای جمعی جنگ و انسان جدید.

روش تحقیق

در این پژوهش با رجوع به منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی، نسبت رنج در معرض نمایش با خوانش آثار بکت در بستر بینامتنیت ادبی (الهیات مسیحی و کمدی الهی) و نظریات اجتماعی بررسی می‌شود. این پژوهش با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی از رویکرد بینامتنیت در محور عمودی نوشتار بهره می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

پایان‌نامهٔ «جایگزینی مکتب شرقی ذن‌بودیسم به جای فلسفهٔ غربی اگزیستانسیالیسم در نمایشنامه‌های ساموئل بکت» نوشتهٔ یاسمین همت (۱۳۹۵)، به مبحث پدیداری رنج در آثار بکت، اشاراتی دارد. هم‌چنین در دو پایان‌نامهٔ «محو تدریجی فردیت: بررسی تریلوژی ساموئل بکت در سایهٔ پست‌مدرنیسم» نوشتهٔ بهمن فلاح (۱۳۸۹) و «بررسی حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت (با ارجاع به آلن بدیو و تئودور آدورنو)» نوشتهٔ ابوالفضل حداد (۱۳۹۰)، تلاش‌شده تا به شکل‌گیری معنای اجتماعی آثار بکت از طریق نظریات مورد اشاره پرداخته شود. با توجه به نبود پژوهشی که مشخصاً به پدیدارِ رنج در آثار ساموئل بکت به صورت بینامتنی بپردازد، به آثار کتابخانه‌ای بیشتری به زبان انگلیسی رجوع شد. در میان آن‌ها، در ارتباط با رنج و ارتباط آن با نوشتار بکتی بخش‌هایی از کتاب بکت و درد[۴] قابل ملاحظه بود. بخش‌هایی از پژوهش حاضر به‌طور مستقیم ارجاعاتی به این کتاب دارد و توسط نگارنده ترجمه شده است. مطالعهٔ ایلین اسکری در کتاب بدن در رنج[۵] و تقسیم‌بندی رنج به دو گونهٔ تأدیب (یا شکنجه)، و گونهٔ دیگری از رنج مولّد، مشخصاً یکی دیگر از منابع تحقیق دربارهٔ رنج و ارتباط آن با شکل‌های مختلف در معرض قرارگرفتن آن است. رنج به‌خودی خود نیز در الهیات مسیحی و عرفان شرقی قابل بررسی است. کتاب الهیات مسیحی در قرن بیستم، خدا و جهان در عصر گذار نوشتهٔ «استنلی جی. گرنز»[۶] و «راجر ای. اولسن»۷، به ترجمهٔ روبرت آساریان و میشل آقامالیان، روشن‌کنندهٔ بخشی از آن‌چیزی است که برای درک نگاه یک مسیحی در قرن بیستم، لازم بود. در کنار آن نگاه به ادبیاتی که بازنمای برخی از نظریات الهیات مسیحی بود که در این پژوهش با توجه به تأثیر بسیار زیاد آن روی بکت به طور مشخص کمدی الهی، اثر بزرگ نویسندهٔ ایتالیایی، «دانته آلیگیری»[۸] است، ضروری به نظر می‌رسید.

مبانی نظری

در این پژوهش به متون این‌طور است[۹]، وات، ملوی[۱۰]، در انتظار گودو[۱۱]، نانامیدنی[۱۲]، مِرفی[۱۳] و متن‌هایی برای هیچ[۱۴] از ساموئل بکت اشاره شده است و سعی شده تا براساس نظریهٔ بینامتنیت، خوانشی از مفهوم درد و رنج در نسبت با آثار بکت، در دو شکل روانی و جسمی، شکل بگیرد. بینامتنیت، واژه‌ای است که اولین بار توسط «ژولیا کریستوا»[۱۵] در سال ۱۹۶۶ استفاده شد و پس از آن در کتاب معناکاوی در سال ۱۹۶۹ نیز به چاپ رسید (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۱۰۵). کریستوا، بینامتنیت را در مقالهٔ «متن بسته» این‌طور توصیف می‌کند:

«تن یک فرآیند تولیدگرایانه است، بدین معنا که اولاً پیوندش با زبانی که در آن قرار می‌گیرد، پیوند بازتوزیعی است. درنتیجه بیشتر در مقولهٔ منطقی قابل بررسی است تا فقط در زبان‌شناسی. متن همچنین تحول متن‌ها (بینامتنیت) است، در فضای یک متن، گفته‌های فراوانی برگرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی می‌یابند و یکدیگر را خنثی می‌کنند» (همان، ۱۰۶).

کریستوا در ادامه، برای توضیح آن‌چه مراد او از محورهای افقی و عمودی در خوانش متنی است می‌نویسد: « الف) در محور افقی: کلمه در متن در عین‌حال به سوژه نوشتار و گیرنده تعلق دارد، ب) در محور عمودی، کلمه در

متـن به سـوی پیکرهٔ ادبی پیشـین یا همزمانی هدایت می‌شـود» (همـان، ۱۰۸). خوانـش بینامتنـی راهی اسـت بـرای آن‌که معنـای نوشـتار در ارتباط بـا بافت از یـک سـو، و از سـوی دیگر در ارتباط با نویسـنده بررسـی شـود.

بحث و بررسی:

بلاکوا، کمدی الهی و مسیحیت

بسـیاری از پژوهشـگرانی کـه بـه روی بکـت تمرکـز داشـته‌اند بـه حضـور شـمایل‌نگاری و الهیات مسـیحی در آثار او اشـاره می‌کنند. اشـارهٔ آن‌ها ارجاعات بکـت به کمـدی الهی دانته آلیگیـری مخصوصاً به بخش‌های برزخ و دوزخ اسـت. آن‌هـا بـه علاوه بـر این تأکیـد می‌کنند که تصلیب مسـیح برای بکـت الهام‌بخش بـوده اسـت. مبحثـی کـه شـاید بـا مضمون کفـاره بـرای گنـاه که کمـی پیش‌تر گفتـه شـد، ارتبـاط داشـته باشـد. از طرفی علاقهٔ شـخصی بکـت به دانتـه، باعث می‌شـود کـه ارتباطـات، شـباهت‌ها و تفاوت‌هـای میان جهـانِ این دو نویسـنده، قابـل توجه باشـد.

بـا آن‌کـه دانتـه معتقـد بـود هـر مجـازات و آزار جسـمی، بـه تبع روان کسـی کـه آن را می‌پذیـرد معنایـی دارد، امـا عیـن آن در بکـت صـادق نیسـت. هیـچ توضیحـی بـرای درد پذیرفتـن و یـا رنـج کشـیدن بـه علـت چیـزی، در نوشـته‌های بکـت بـه چشـم نمی‌خـورد. در کتاب بکـت و درد به نقـل از «ماری برایـدن»[۱۶] اسـتاد «دانشـگاه ردینـگ»[۱۷] و پژوهشـگر آثـار بکـت گفتـه شـده: «تجربـهٔ اولیـه رنج‌کشـیدن غیرقابـل درک و بی‌معناسـت. چیـزی شـبیه یـک نفریـن مبهـم و نامفهـوم کـه راوی «ننامیدنـی» [۱۸] از آن حـرف می‌زنـد. بـدن دردمنـد محکـوم بـه ادا کـردن اسـت و از این‌که نمی‌توانـد چیـزی ادا کند رنج می‌بـرد»(Tanaka, Tajiri & Tsushima, 2012, 21) .

کاراکتـر «بلاکـوا»[۱۹] در بـرزخ از کمـدی الهـی دانتـه، یـک کاراکتر فرعی اسـت امـا بکـت نام قهرمـان اصلی رمان اولـش را بلاکوا می‌گـذارد.[۲۰] در مِرفی، اشـاره و ارجاعـی مسـتقیم بـه بلاکـوا و خیال بلاکوا وجـود دارد:

«در ایـن لحظـه مرفـی بـا کمـال میـل حاضـر بـود به مـدت پنـج دقیقـه روی صندلـی‌اش انتظـار بـرای پیش‌بـرزخ را کنـار بگـذارد، و از بادپناه صخـرهٔ بلاکوا و آرامـش جنینـی او چشم‌پوشـی کنـد، و سـپیده‌دم از فـراز نـی‌زار بـه لـرزش دریـای جنوبـی و بـه خورشـید کـه بـه هنـگام طلـوع بـه جانـب شـمال مایـل می‌شـد چشـم بـدوزد. مصـون از کفـاره و تقـاص تـا بتوانـد یـک بـار دیگـر همه‌چیـز را در رؤیـا ببینـد، رؤیـای محـض و مطلـق یک نـوزاد، از غدهٔ جنسـی مذکـر تـا خـود تـل مرده‌سـوزان. او بـرای ایـن موقعیـت، پـس از مـرگ ارزش زیـادی قائـل بـود، مزایای ایـن موقعیت بـا تمـام جزئیاتش در ذهنش بـود، این کـه واقعـاً ایـن امیـد را در دل داشـت که آن‌قدر زندگـی کند تا به سـالخوردگی برسـد. آن‌وقـت فرصتـی طولانـی پیـدا می‌کـرد تـا همان‌جـا دراز بکشـد و غرق رؤیـا شـود، خیـره بـه رخنهٔ پـگاه در عمـق منطقه‌البروجـش، پیش از آغـاز رنج صعـود بـه فـراز بهشـت. شـیب کوه بسـیار تنـد و شـدید بـود، یـک در کمتر از یـک. مبـاد کـه خداوند بـه هیـچ فروشـندهٔ رب‌النوعی مجـال دهد که بـا دعای نیـک دوران خویـش را کوتـاه کنـد. ایـن خیـال او در مـورد بلاکـوا بود و شـاید نظام‌مندتریـن مـورد در کل مجموعـه خیالاتـش. این خیال از آنِ کسـانی بود که در فراسـوی مرزهـای درد و رنـج قـرار داشـتند، ایـن نخسـتین چشـم‌انداز آزادی بـود» (بکـت، ۱۴۰۰، ۸۵).

در ابتـدای داسـتان مرفـی، توصیفاتـی را کـه از وضعیت مرفی داریم، در شـباهتی بسـیار نزدیک بـه وضعیت بلاکوا اسـت:

«برهنـه بـر صندلی نئوپی‌اش نشسـته بود، صندلـی‌ای از چوب جلانخوردهٔ سـاج، بـا ایـن ضمانـت کـه تـرک نخورد، تـاب برنـدارد، جمع نشـود، نپوسـد، یا شـب‌ها غژغـژ نکنـد. ایـن صندلـی مال او بـود. هرگـز از او جدا نمی‌شـد. کنجی کـه او در آن نشسـته بـود از تابـش نـور خورشـید محفـوظ بـود، خورشـید پیـر و بینـوا که بـرای میلیاردمیـن بار در صورت فلکی سـنبله قـرار گرفته بود» (همـان، ۱۲-۱۳).

و کمی قبل از آن در ارتباط با وضعیتی که به تماشا نشسته است، می‌نویسد:

«او در این‌جـا در قفسـی جمـع و جور و شـمالی- غربی که چشـم‌اندازی یکپارچه بـه قفس‌هـای جمـع و جـور و جنوبـی- شـرقی داشـت، حـدوداً شـش مـاه آزگار خـورده و نوشـیده و خوابیـده و لبـاس پوشـیده و درآورده بـود. بـه زودی مجبـور می‌شـد فکـر دیگـری بکنـد، چـون آن دخمـه رسـماً کلنگـی و غیرقابل سـکونت اعلام شـده بـود» (همـان، ۱۲).

راوی این‌طـور اسـت هـم بـا نظـر بـه بلاکـوا یکـی از شـکل‌های خوابیدنـش را توصیـف می‌کنـد: «بلاکـوا خسـته از انتظـار بـه پهلـو افتاده اسـت، فراموش‌شـده از دل‌هایـی کـه ظرافـت در آن‌ها خوابیـده اسـت»(Beckett, 2012, Part 1) .

در ابتـدای مُلـوی راوی هیـچ‌کار نمی‌کنـد جز تماشـاکردن افرادی کـه می‌گذرند. او جایـی نیـز خـودش را بـه بلاکـوا تشـبیه می‌کنـد که طـوری زمین نشسـته که شناسـایی نشود:

«مـرا ندیـده بـود. جایی نشسـتم بالاتـر از مرتفع‌ترین نقطـهٔ جاده و عـلاوه بر این بـه تحته‌سـنگی چسـبیدم هم‌رنـگ خـودم [...] در سـایه‌اش کـز کرده بـودم مثل بلاکـوا یا سـوردلو، یادم نیسـت» (بکـت، ۱۳۹۹، ۸).

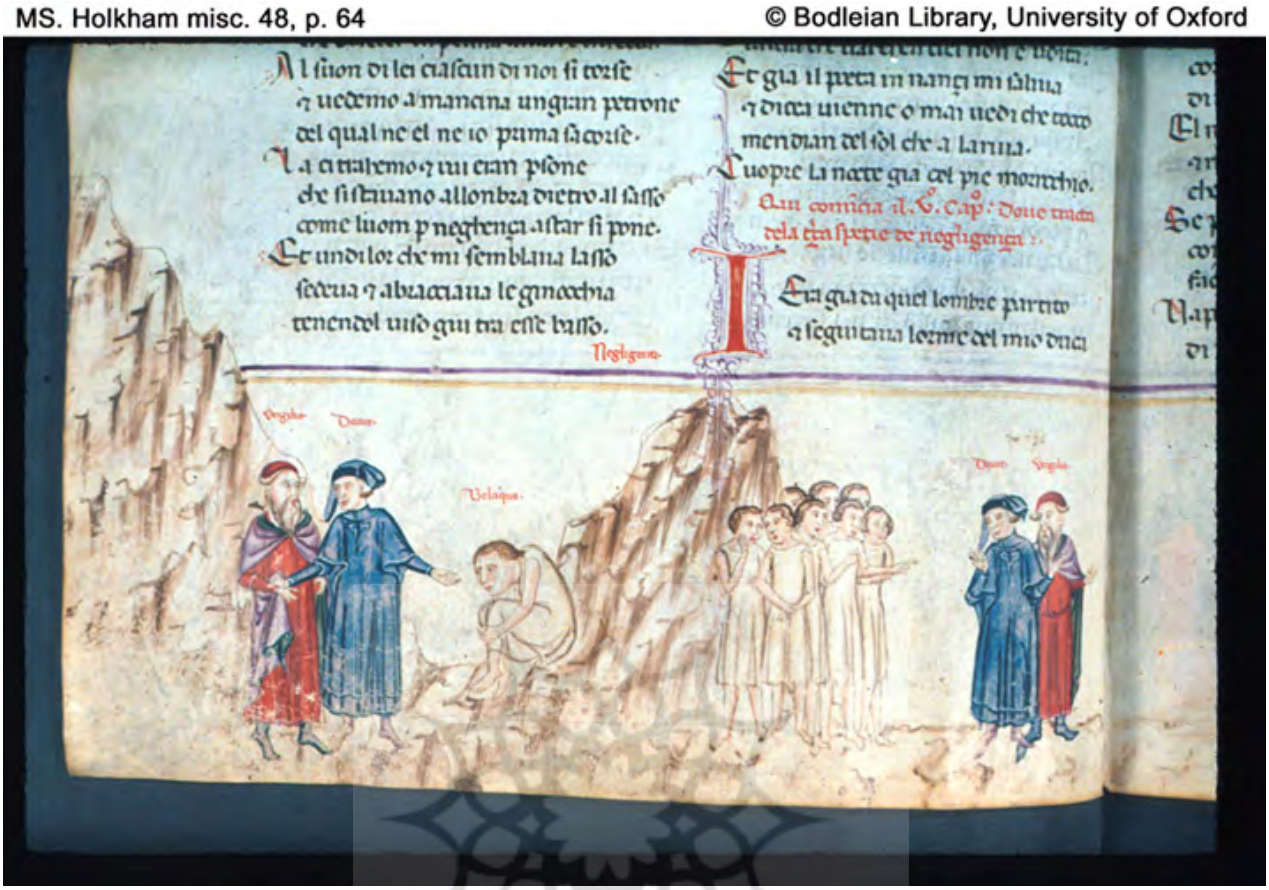
در بخشـی از کمـدی الهـی که بلاکـوا حضور می‌یابـد، دانته و «ویرژیل»[۲۱] سـنگ بزرگـی را می‌بیننـد کـه در سـایهٔ آن برخـی از افـراد بـا ظاهـری بی‌تفـاوت پنـاه گرفته‌انـد (شـکل ۱). بلاکـوا در میان آن‌هاسـت و دانته را با جمـلات کنایی، تحت تأثیـر قـرار می‌دهـد، درحالی‌کـه دسـتانش را دور زانوانـش حلقـه کرده و سـرش پاییـن اسـت(Tanaka, Tajiri & Tsushima, 2012, 76, 208) .

دانتـه از او می‌پرسـد کـه بـرای بالارفتـن از کوه منتظر چیسـت و بلاکـوا می‌گوید کـه فرشـتگان در «ورودی بـرزخ»[۲۲] بـه او اجـازهٔ ورود نمی‌دهنـد مگـر آن‌که تمام زمانـی را کـه در زندگـی بـرای توبـه صبر کرده بودنـد، به انتظـار بگذراند.

«بلاکـوا، از ایـن پـس دیگـر از عاقبـت تـو نگـران نیسـتم؛ امـا بـه مـن بگـوی که چـرا در اینجـا نشسـته‌ای؟ انتظـار یارانـی می‌بـری یـا بار دیگـر تنبلی پیشـین به سـراغت آمده اسـت؟

و او بـه مـن گفـت: بـرادر، از بـالا رفتـن چه سـود؟ زیـرا آن طایر آسـمانی که در آسـتانهٔ دروازه نشسـته اسـت مـرا اجـازت آن نمی‌دهـد کـه دوران کفـاره را آغـاز کنم .

بایـد کـه پیـش از آن آن‌قـدر در بیـرون ایـن دروازه بمانـم تـا آسـمان بـه دفعاتی معـادل آنچـه در دوران زندگانیـم چرخیـده بـود بر گـرد من بچرخد، زیـرا که من



شکل ۱. ویرژیل و دانته بلاکووا را می‌بینند، محفوظ در کتابخانهٔ بودلیان، دانشگاه آکسفورد (Holkhaim misc.48, p.64،Bodelian Library)

تـا پایـان عمر دسـت بـه اسـتغفارِ آمرزش‌بخش نـزدم» (دانتـه الیگیـری، ۱۳۹۴، ۶۲۵).

بـا ایـن توضیح کـه برزخ در مسـیحیت، خاصیت تطهیـر دارد؛ انتظار بـرای بلاکوا تطهیـر خواهـد بود و البته که این شـکل از رنج‌کشـیدن هم ریشـه در مسـیحیت دارد و خـود بـه خـود از کمـدی الهـی دانتـه سـر برنیـاورده اسـت. در الهیـات مسـیحی، واژه‌ای بـه نـام «کنوسـیس»[۲۳] وجـود دارد که معنای آن چیزی شـبیه «از خـود تهـی شـدن»[۲۴] اسـت. در بخـش دوم فیلیپیـان در کتـاب مقـدس، بند ششـم و هفتـم، این‌طور نوشـته شـده اسـت:

«۶. اگـر چـه او از ازل دارای الوهیـت بـود، ولـی راضـی نشـد که برابری بـا خدا را بـه هـر قیمتی حفـظ کند

۷. بلکـه خـود را از تمـام مزایـای او محـروم نموده، بـه صورت یک غـلام درآمد و شـبیه انسان شـد»(Url 1) .

به واژهٔ کنوسـیس در متن یونانی انجیل اشـاره شـده اسـت. اما به زبان انگلیسـی بـه این صورت نوشـته می‌شـود:

“emptied himself, by taking the form of a servant, being born in the likeness of men.”

بنابرایـن، کنوسـیس را می‌تـوان معادلی بـرای «Emptied» در نظـر گرفت. این واژه، زمانـی اسـتفاده می‌شـود کـه بـه جسـم مسـیح در تصلیب اشـاره می‌شـود.

در ایـن معنـا، کنوسـیس اتفـاق می‌افتـد تـا مسـیح بـه خواسـت خـود پذیـرای امـر الهـی شـود. مسـیح بـه جـای آن‌کـه مثـل پـدر، در خفـا قـرار بگیـرد، ایـن بـار در یـک ربوبیـتِ پیروزمندانه، به شـکل وسـیع، جهان‌شـمول و «کنوتیک»[۲۵] درک می‌شـود. بدیـن معنـا، او محمـل رنجی خودخواسـته برای حضـور امر الهی شـده اسـت (خالی‌شـدن و غلام‌شـدن). شـاید واژه‌های دیگـر با معانـی نزدیک به ایـن جسـمِ تهی‌شـده می‌تواننـد این‌ها باشـند: تهی‌شـده، خالی‌شـده، آواره‌شـده، بی‌سـکونت، از خویـش تهی‌شـده یـا شـاید حتـی گسیخته‌شـده و یـا در شـکلی معنادارتـر، از هـم پاشیده‌شـده یـا پخش‌شـده. ایـن واژهٔ آخـر، در پیشـبرد ایـن تحلیـل راه‌گشـاتر اسـت، چـرا که از حضـور گسـترده و نشـت‌یافته در همهٔ جهان حـرف می‌زنـد. نگاهـی الهیاتـی کـه در ادیـان مختلـف محـل بحـث بوده اسـت؛ ایـن مسـئله کـه وجهـی روحانـی در پوسـتهٔ همه‌چیـز وجـود دارد و در معـرض دیـد اسـت. دور آن چیزهایـی کـه بـه آن می‌تابد را «هالـه‌ای»[۲۶] فراگرفته اسـت. همان‌گونـه کـه تلقـی‌ای کـه از «حلـول»[۲۷] وجـود دارد نیـز بـه نوعی یـک تغییر صورت‌بنـدی از همـان ایده اسـت. در بند ششـم بخـش دوم فیلیپیان که پیشـتر بـه آن اشـاره کردیـم، به این اشـاره می‌شـود که مسـیح، پیش‌تر الوهیت داشـت. بدین‌معنا مسـیح، پسـر خدا، حلول جسـم اوسـت: «کلمه انسـان شـد و در میان مـا سـاکن گردیـد. ما شـکوه و جلالـش را دیدیم، شـکوه و جلالی شایسـتهٔ فرزند یگانـهٔ پـدر و پـر از فیض و راسـتی [یوحنـا بنـد ۱۴] (Url 2).

حلول، درواقع مفهومی است که منتج به پخش‌شدن الوهیت خواهد شد، اما حامل این نکته است که خدایی در خفا وجود ندارد. خدا منتشر شده است؛ دیگر خدا یک چیز نیست. در تصلیب مسیح، در یک لحظه، این اتصال الوهیت با یک بدن منجر به انتشار می‌شود. برهنگی بدن در این تصویر، در پی تأثیر و ایجاد حس شکنجه و بازنمایی یا بازسازی آن در ذهن مخاطبش نیست، بلکه به دنبال حل‌شدن مرزهایش است. در این معنا، جسد یا بدن عریان به‌طور قطع به مادیت بدن ارجاع دارد و نمایندهٔ آن است اما به هر صورت، تلقی ذهنی هم دارد و به موجب همین امر است که می‌توان دریافت که بازنمایی بدن عریان، حائز بالقوگی است؛ جسم را زنده می‌کند.

جورجو آگامبن در کتاب همبودگی آینده، خوانش خود دربارهٔ «توانایی نبودن»[۲۸] در زبان «ارسطو»[۲۹] را با طرح پتانسیل ناتوانی این‌طور طرح می‌کند: «تنها قدرتی اعلا است که هم قادر بر قدرت باشد و هم قادر بر ناتوانی. اگر هر قدرتی به طور متساوی، هم قدرتِ بودن باشد و هم قدرت نبودن، آن‌گاه گذر به کنش فقط ممکن است از طریق انتقالِ (به قول ارسطو «رهانیدن») قدرتِ آن بر نبودن به درون کنش، صورت پذیرد» (آگامبن، ۱۳۸۸، ۶۳). او ادامه می‌دهد: «به لطف همین توانایی نیندیشیدن است که اندیشه می‌تواند در مقام اندیشهٔ اندیشه به خود (به توانمندی نابِ خود) بازگردد» (همان، ۶۴).

این صورت‌بندیِ بالقوگی توسط آگامبن، درواقع پتانسیل عمل را واجد شرایط واسازانه می‌داند. به این ترتیب، پتانسیل یا بالقوگی، بازنمودپذیر به‌نظر می‌رسد. شاید بتوان این‌ها را نشانه‌هایی از بدن عریان مسیح در معناهایی استعاری دانست. البته در اهدافی پارودیک؛ اما نمی‌توان منکر علاقهٔ شدید بکت به حلول و الهام‌بخش‌بودن بدن عریان در موقعیت‌های تولد، زوال و مرگ شد. همان‌طور که وات، ساختارهای کلمات را تغییر می‌دهد و در یک فرایند وارونه‌سازی، حروف و جملات را دوباره می‌چیند: «کلمات زیر نمونه‌ای است از شیوهٔ حرف زدن وات: هیچی. برای منبع. برای معلم. برای معبد. براش آوردم. این قلب خالی. این دستای خالی. این ذهن که نادیده می‌گیره. این بدن که بی‌خانمانه» (بکت، ۱۴۰۰، ۱۸۸).

به دنبال این معنا در نسبت‌های اجتماعی- سیاسی، شاید بتوان مفهوم «بشر اسکان‌نیافته»، «انسان آواره» را در دورهٔ پس از جنگ، با توجه به دورهٔ تاریخی زیست بکت، بسط داد. از این‌رو برای بررسی این بشر اسکان‌نیافته و آن‌چه انسان بعد از جنگ جهانی دوم تجربه کرده است، از راه مطالعات تروما و از طریق صورت‌بندی درد/ تروما/ رنج و پیوند آن با اجتماع، انتقال درد از فرد به جامعه و بالعکس قابل بررسی است.

بسط اجتماعی بدن بی‌خانمان در شرایط پس از جنگ

«تئودور آدورنو»[۳۰] در مقالهٔ «آشتی با گذشته به چه معناست؟»[۳۱]، در ارتباط با زدودن امر گذشته از حافظه این‌طور می‌نویسد: «آشتی با گذشته به معنای مطالعهٔ جدی گذشته و شکستن طلسم آن از رهگذر عمل شفاف آگاهی [و وجدانی آسوده] نیست، بلکه بیش از هر چیز حاکی از آغازی دوباره و حتی‌الامکان، زدودن امر گذشته از حافظه است» (آدورنو و دیگران، ۱۳۹۹، ۷). این نقل قول، در صورت‌بندی قربانی و ترومای واقع‌شده، به معنای شکل‌گیری ادبیاتی است که به تولد چیزی جدید فکر می‌کند. زدودن امر گذشته، به آشتی درآوردن آن خواهد بود.

او در ادامه می‌نویسد: «اما گذشته‌ای که در تقلای فرار از آنیم هنوز با قدرت تمام زنده است» (همان، ۸). جمله‌ای مبتنی بر ساختار حافظه که هم‌زمان در شکست‌ها و تروماها منطبق بر نشانه‌های «اختلال اضطرابی پس از تروما»[۳۲] است، جایی که ترومازدگان، با لحظهٔ تروماتیک به مثابه اتفاقی همیشه‌حاضر برخورد می‌کنند. آشتی با گذشته در راستای رسیدن به روشنگری، اساساً گونه‌ای از بازگشت به سوبژکتیویته است: تقویت خودآگاهی فرد و توأمان تحکیم‌کردن خود. آدورنو در ادامه به سراغ شیوهٔ بازنمایی خاطرهٔ کشتار و تبعید می‌پردازد:

«به کرات دریافتیم که افراد خاطرهٔ تبعید و کشتار جمعی را عمدتاً به شکل موجز و سربسته یا با اطنابی نیک‌گویانه بازگو می‌کنند یا این‌که بحث‌هایی پوچ و بی‌معنا پیرامون این خاطرات شکل می‌گیرد- اصطلاح عموماً مقبول و تا حد زیادی نیک‌خواهانهٔ «شب بلورین» که برای طرح نوامبر ۱۹۳۸ به کار برده می‌شود گواهی بر این نقطه‌نظر است» (همان، ۹).

در این‌جا آدورنو، نظامی را در انتخاب واژگان طرح می‌کند که در نسبت با واژهٔ هولناک یادآور وضعیت تروماتیک، جانشین معنایی وارونه‌سازی می‌نشاند. انتخاب اسمی شاعرانه بر شبی از شب‌های کشتار، شاید رویکردی باشد که لحظهٔ ضربه را به نوعی جدید، دوباره بازسازی کند. این آشتی، یا شکل استفاده از زبان را شاید بتوان در سوءاستفاده‌های ایدئولوژیک برای هم‌دردی با ترومازدگان نیز شناسایی کرد؛ گاهی جنگی مقدس یا شکستی پر از لاله‌های خونین و چیزهایی از این دست (شاید به این خاطر که نظام کلمات بسیار متزلزل و بر پایهٔ نگاهی کارکردی است). سابقهٔ این سروده‌ها و ترکیب کلمات به گذشتهٔ دور بازمی‌گردد. شاعران متعددی برای لحظات مرگ آدم‌ها در کف خیابان، اشعاری با وام‌گیری از انگاره‌های احساسات‌برانگیزی که در آن لحظه جانشین واقعیت می‌شوند، سروده‌اند. این‌که آیا نقش زبان در این نام‌ها، همان مکانیزم تأثیرگذاری برای التیام تروما را دارد، یا فقط در جهت استفادهٔ ایدئولوژیک قرار می‌گیرد، بحثی است که نمی‌توان در این متن به آن اشارات دقیقی داشت؛ اما سوالی قابل پیگیری است.

واکنش دولت مدرن و سیاست به‌عنوان یکی از نمودهای اصلی «امر نمادین»[۳۳]، این است که اوضاع را به شرایط عادی برگرداند. آن‌ها این‌طور وانمود می‌کنند که فی‌الواقع حادثه‌ای در جای دیگری رخ داده، اما همه چیز روبراه است و در نهایت جداافتادگی و تروما، عملاً از طرف امر نمادین نادیده انگاشته می‌شود. روایت تروماتیک، گویی باید خودش را از دل نسبتش با امر نمادین توصیف کند. یکی از نمونه‌های این توصیف، شب بلورین است. شب بلورین، در پناه‌آوردن به معناسازی زبانی، همراه است. این رویکرد زبانی تلاش می‌کند نسبت‌های جدید و التیام‌بخشی را در گفتمان برقرار کند. با گسترش مطالعهٔ تروماها به مرزهای اجتماعی، ظهور تروما به شدت مرتبط با مدرن‌شدن جوامع شد؛ مرتبط با انقلاب صنعتی و ماشین‌های خطرناک تولید شده در آن دوره و همچنین رشد سریع طبقهٔ بورژوا (ستاری، ۱۳۹۵، ۷۷).

کاری که امر نمادین در تلاش انجام آن است، انهدام خاطره است. «زدودن

خاطره، بیش از آن‌که نتیجهٔ ناتوانی آگاهی دربرابر برتری جریان‌های ناخودآگاه باشد، ثمرهٔ یک خودآگاه پُرهوشیار[۳۴] است» (آدورنو و دیگران، ۱۳۹۹، ۱۲). از طرفی، قرارگیری شکلی از انفراد در مقابل امر نمادین، ما را به سوی شیوه‌های روایت شخصی، خاطره، اتوبیوگرافی و بیوگرافی و روایت مستند خواهد کشاند. در این رابطه، هولناک این است که تجربهٔ «امر واقع»[۳۵]، برای هیچ‌کس قابل استناد نیست. شیوه‌ای که فرد ترومازده با صحبت از تجربهٔ خود، دست به توزیع آن در ادبیات کرده، مسئلهٔ مهم‌تری است. این امر، ما را متوجه هشداری می‌کند در ارتباط با آن‌چه ممکن است اصطلاحاً شخصی- تروماتیک خوانده شود. پیام‌رسان این هشدار، ادوارد سعید[۳۶] است. او در مقالهٔ «ابداع، خاطره و مکان» می‌نویسد:

«هدف من از ذکر تمام این موارد، تاکید بر این نکته است که هنر خاطره در جهان مدرن، بیش از آن‌که به معنای ابژه‌ای باشد که در جهان بیرون به شکلی خنثی منتظر است تا فردی آن را به تملک درآورد و در حافظهٔ خود حفظ کند، ملعبه‌ای است در دست مورخان، شهروندان عادی و نهادها که آن‌ها را مورد بهره‌برداری، سوء استفاده و استثمار قرار می‌دهند» (همان، ۷۳).

بدین ترتیب، تملک چیز تروماتیک توسط کسی که بی‌واسطه آن را تجربه نکرده، به دست مورخ شکل خواهد گرفت. این مسئله می‌تواند در فرایندهای تاریخ‌نگارانهٔ معمول، به‌عنوان یک شیوهٔ مسلط و غالب یا به‌شکل رویکردی ایدئولوژیک اتفاق بیفتد. اما نفی بکتی، در نقطه‌ای دیگر تلاش می‌کند؛ مستقیماً همان چیزی را که به واسطهٔ تروما بیان‌ناپذیر می‌نماید، در معرض نمایش بگذارد. سخنرانی لاکی در نمایشنامهٔ در انتظار گودو، در حین آن‌که خود دچار زبان‌پریشی است، به خود مفهوم «زبان‌پریشی»[۳۷] اشاره دارد: «با فرض هستی آن‌گونه که در آثار همگانیِ پانچر و واتمن در باب پروردگار شخصی فی‌فی‌فی‌نفسه با ریش سفید آمده فی‌فی‌فی‌نفسه بیرون از زمان بدون امتداد که از فراز بی‌اعتنایی مینوی زبان‌پریشی مینوی عاشقانه به ما عنایت دارد» (بکت، ۱۳۸۷، ۶۱). برای این صحنه، بکت، توضیحاتی دربارهٔ پوتزو و ولادیمیر و استراگون نوشته است. «ولادیمیر و استراگون که ابتدا گوش می‌کنند به تدریج می‌خواهند او را با خشونت متوقف کنند و پوتزو آشفته می‌شود و رنج می‌کشد» (همان، ۶۱).

این صحنه معمولاً به گونه‌ای ادا می‌شود که دیالوگ لاکی، رو به تماشاگران است. بنابراین در این شیوه، بی‌معنایی و زبان‌پریشی کلام لاکی، بازنمایی می‌شود. بازنمایی بی‌معنایی که در کلام از فرم افتاده و رقص بی‌معنای او، وجود دارد. این شیوهٔ زبانی که در آن، ساختار زبان، فقط ساختار زبان است و معنا از شکل قبلی خود می‌افتد، در نوشته‌های بکت در دورهٔ متأخر خود، بیشتر به چشم می‌خورد. موقعیت‌هایی که زبان، قادر به بیان دقیق معنا نیست و بنابراین کلمات روی نظام زبان سنگینی می‌کنند. این دیدگاه، به ایدهٔ «موریس بلانشو»[۳۸] دربارهٔ ادبیات نزدیک می‌شود. او ادبیات را در معنای مرگ کلام می‌بینند. بدین معنا، مرگ، یک آغاز جدید است و امر واقع در ادبیات از دل تروما زاده می‌شود؛ بنابراین مرگ، خود را در زبان نشان می‌دهد و این مرگ است که آفرینندهٔ چیزها و جهان است (بلانشو، ۱۳۸۵، ۱۵).

رنج در معرض نمایش؛ رنج سوبژکتیو

«اما چه کسی را ممکن است به این شدت رنجانده باشم که به چنین مجازاتِ توجیه‌ناپذیری گرفتار شوم، همه چیز توجیه‌ناپذیر است، فضا و زمان، نادرست و توجیه‌ناپذیر، رنج‌ها و اشک‌ها...» (بکت، ۱۳۸۶، ۸۶).

آثار بکت، محلی برای کشف این عرصه‌های بحث دربارهٔ هویت، قدرت و خشونت و اتوریته هستند که خودشان را در بافت ادبی صورت‌بندی کنند. از طرفی دیدگاه‌های «کارل گوستاو یونگ»[۳۹]، ارتباطی بین درد فیزیکی و روانی برقرار می‌کنند که احتمالاً روی بکت تأثیرگذار بوده است. یونگ هم‌چنین نظراتی دربارهٔ ارتباط درد با جامعه، با دنبال‌کردن بحث دربارهٔ «آرکتایپ‌ها»[۴۰] و شکل‌گیری‌شان در ناخودآگاه جمعی مطرح کرده و اشاره می‌کند که اگر وضعیت کهن‌الگوییِ پنهان در بیماری، قابل بیان به شیوهٔ صحیح باشد، بیمار بهبود می‌یابد.

در مورد رنج و درد روانی، تفکیکی میان فرد از اجتماع انسانی، وجود دارد؛ اما فرد با نگاه به گذشتهٔ خود در راستای تسکین درد و توقف آن، می‌تواند دردِ خود را به اجتماع تسری دهد. درواقع، یکی از راهکارهای از میان‌بردن شدت درد فردی، تسرّی آن به اجتماع است که آن‌گاه فرد دردکشیده می‌تواند خودش را هم‌مرتبه و مرتبط با جامعهٔ انسانی و خارج‌شده از انزوا ببیند. درمان توأمانِ فیزیکی و روانی، در شیوهٔ یونگ، از ترکیبِ رابطهٔ سمپاتیک و مشارکت شکل می‌گیرد. در مطالعات گستردهٔ ایلین اِسکِری در کتاب بدن در رنج، او ارتباطی میان دو بیان بنا می‌کند که مبتنی بر همین فرمول‌های یونگی است. از طرفی، بدن در شکنجه و بدن در جنگ و مجروح و از طرفی دیگر، بدن در رنجی که به طور مؤثری نیرو تولید می‌کند. نیرویی از جنس تخیّل که به‌واسطهٔ آن گویی انقطاع از اجتماع متعلقات رخ می‌دهد. درد، دردمند را به انزوا می‌کشاند. در عدم مالکیت، اُبژه در جهان خارج. درد از چیزی نیست، خودش تنهاست(Scarry,1985, 162) .

اسکری به این اشاره می‌کند که تجربهٔ درد، یک تجربهٔ مجرد و منحصر به‌فرد است که درنهایت منجر به «تخیل» می‌شود. ظرفیت درد فیزیکی با آن‌که به اندازهٔ شنیدن، لمس‌کردن، میل جنسی، ترسیدن و گرسنه‌شدن ابتدایی است اما با آن‌ها و با همهٔ تجربیات جسمانی و روانی در این نکته متفاوت است که ابژه‌ای در جهان بیرون ندارد (همان، ۱۶۱). این‌ها دو قطب بکتی هستند: تخیل و درد. تجربهٔ درد، یک تجربهٔ ناب بدون وجود یک اُبژه است. در مقابل، تخیل، یک حالت کاملاً ساخته‌شده بر اساس اُبژه‌هاست. این نبود اُبژه، امکان صورت‌بندی آن در فرم‌های دیگر اُبژکتیو مثل زبان را مشکل می‌کند. فعالیتِ تولید اُبژه در شکل بکتی آن، در دوقطبی درد و تخیل صورت می‌گیرد و شاید بتوان این را طرح کرد که گویی درد، فقط به‌منظور اُبژه‌سازی از قدرت تخیل، «تعمدی» می‌شود.

در یکی از فرم‌های پیش‌تر تعریف‌شده از این درد تعمدی، «سادومازوخیسم»۴۱، درد، با لذت آمیخته است. در «مازوخیسم»۴۲، درد یا رنج، شرط اصلی هر لذتی است. این شیوهٔ نگاه به درد، گفتمانی بسیار تاریخی و در عین حال مدرن است. از آن دست مسئله‌هایی که پایه‌هایش در سال‌های دور و ادامه‌اش در

همین اکنون است. دربارهٔ تجربهٔ رنج در ادبیات، در نقل قول قابل توجهی در کتاب بکت و درد از «استیون برون»[۴۳] و کتاب بدن‌های گوتیک[۴۴] نقل می‌شود که رنج، زیبایی‌شناسانه‌ترین تجربه‌ای است که می‌توان داشت. اوج احساس جسمی رنج، به صورت درد اتفاق می‌افتد و دردها هر کدام گفتمانی به خود الحاق دارند(Tanaka, Tajiri & Tsushima, 2012, 71) . تجربهٔ درد در دو مرحله اتفاق می‌افتد: ۱. احساس درد (جسمانی) و ۲. ادراک درد (روانی).

اما اگر درد به خود وارد شود، دیگر خاصیت سانتریفیوژی تاوان/ پاداش از طریق اشتراک را ندارد(Ibid, 71) . از سوی دیگر، اگر مواجهه‌ای بسیار نزدیک با دردی اتفاق بیفتد که خودمحافظت‌گری را برانگیزد، ممکن است به نابودی اجتماع بینجامد چرا که براساس اصل سمپاتی، جامعه را دچار بحران مشروعیت برای مفهوم «خود» می‌کند. درد در این‌جا، در خدمت منزوی‌کردنِ رنج‌کشنده‌ای که از دیگران رنج می‌کشد، قرار می‌گیرد. بر این اساس، درد، مختصات فردگرایی را محو می‌کند، برای آن‌که آن را بازنویسی کند(Ibid) . درد و رنجی که با نگاه به آثار بکت، در بافت عمومی رنج کشیدن و نمایش بدن دردمند فهم می‌شود، به ریشه‌های تئاتر نیز ارتباط پیدا می‌کند. این امر، به‌خصوص با نگاه به ماهیت قربانی و بافت تراژدی یونان باستان رخ می‌دهد. ایده‌های «توماس کوزینو»[۴۵] دربارهٔ در انتظار گودو به ما می‌گوید که درواقع بکت، در شاهکار خودش با توزیع فردی و اجتماعی به‌نوعی که در تراژدی یونانی نشان داده می‌شد، بازی می‌کند(Cousineu, 2006, 221-230) . وقتی که دستگاه تراژدی به فرم سوفوکلی[۴۶] آن برچیده می‌شود، در حالتی که فردی در مقابل یک اجتماع بازنمایی می‌شود - مثل «آنتیگونه»۴۷- ، چیزی که روی صحنه است تضمینی بر یک جامعهٔ بدون گناه می‌شود. این است که گناه‌کار، یا پیش‌تر قربانی شده یا فداکارانه در همان صحنه قربانی می‌شود. درواقع این شکل، راهی است برای تبری جامعه. در نمایشنامهٔ در انتظار گودو، توصیفات لاکی، شبیه یک گوسفند در حال قربانی‌شدن و در حال تقلاست (بکت، ۱۳۸۷، ۶۱-۶۳)؛ اما با این‌حال، او و کاراکترهای دیگر، یک اجتماع را تشکیل می‌دهند که هرکدام متناوباً در نقش قربانی قرار می‌گیرند. در این حالت، اجتماع، دیگر کفاره‌ای نمی‌دهد، جبران خسارتی نمی‌کند، بلکه رنج را از این‌جا به آن‌جا منتقل می‌کند. فرمی که این نگرش بکتی را گسترش می‌دهد: مشترک‌کردن بار بر دوش مخاطبانی که رنج کشیدند اما به واسطهٔ قربانی‌شدن، مصون نشدند. در این معنا، گودو یک ضد قربانی است (Tanaka, Tajiri & Tsushima, 2012, 72). بنابراین، مکانیزم بالقوگی و توانش، همان‌طور که به معنای آن ذیل نظرات آگامبن اشاره شد، در مفاهیمی مثل رنج، درد و زبان در معنای مثبت معناساز آن نیز، رویکردی مبتنی بر نفی دارد. این نفی به واسطهٔ حاضرشدن مفهوم منفی در حیطهٔ بازنمایی، پدیدار می‌شود. ارتباط این نفی با آن‌چیزی که بکت خود در زندگی شخصی تجربه می‌کند، قابل توجه است. او در زمانی که متأثر از مرگ است، به خواندن چیزهایی دست می‌برد که هم‌سان با رنج، او را رنجور کند. بدین‌معنا و به‌طور آگاهانه، به معانی نشانه‌ای یا تمثیلی برای التیام روی نمی‌آورد، بلکه خود را در رنج غوطه‌ور می‌کند. این به طریقی امکانِ هم‌راستا شدن با ناخودآگاه انسانِ پس از جنگ و ترومازده را فراهم می‌کند. بنابراین، بدن و روان نویسنده، آسیب‌پذیر خواهد بود و خاصیت سانتریفیوژی آن، از طریق نوشتاری بروز خواهد کرد که از جنبه‌هایی خاصیت مستندنگارانه دارد. بکت در جستارش دربارهٔ پروست، به جنبه‌هایی که به انزوا، تنهایی، و رابطهٔ آن با هنر پرداخته است توجه می‌کند. او در جستار پروست، به حافظه و عادت به‌عنوان دو عنصر اصلی زندگی انسان اشاره می‌کند و در بسیاری از اوقات حس خودش از انزوا، با تصویر پروست تطابق پیدا می‌کرد که سکوت اتاقش را به هیاهوی خیابان ترجیح می‌داد .(Beckett, 1978, 9) بکت در دههٔ ۱۹۳۰، هم‌زمان با مرگ پدر و معشوقه‌اش «پگی سینکلر»[۴۸]، به پروست، مان و شوپنهاور روی می‌آورد. شاید بتوان این غوطه‌وری را در ادامهٔ نفی، مکانیزمی از همسوشدن ناخودآگاه نویسنده با دوران فاجعه‌بار شکست و جنگ‌های جهانی دانست.

نتیجه‌گیری

بدن در رنج، چنان که پیش از قرن بیستم برای گونهٔ مشخصی از افراد در جهت تأدیب بود، به‌واسطهٔ رویدادهای قرن بیستم، به تدریج بدل به چیزی شد که دیگر در هر جایی دیده می‌شد. اگر پیش‌تر، بازنمایی بدن در آثار هنری، هاله‌ای قدسی از حضور خداوند را تداعی می‌کرد، در عصر پس از جنگ، انبوه لاشه‌ها، این شکل بازنمایی بدن را دچار تزلزل کردند. بکت با ارجاع به هستی مشترک جسد با بدن مقدس، از بازنمایی بدن در سال‌های پس از جنگ و نزدیک به شیوهٔ متفاوتی استفاده می‌کند. او در بازنمایی بدن عریان، بالقوگی را به آن برمی‌گرداند. این رویکرد با مفهوم توانش در نظر آگامبن به بالقوگی بدن مسیح در بازنمایی، اشاراتی دارد. بدین معنا، رنج بدنی که در معرض نمایش است، سوبژکتیو است و سوژگی را به بدن تماشاگرش برمی‌گرداند. در بازنمایی بکتی، دو قطب تخیل و درد، نقشی فعال بازی می‌کنند. چیزی که در مجاورت با مفهوم کنوسیس در تصویر مسیح در تصلیب، می‌تواند اشاره‌ای تلمیحی به شرایط انسان معاصر داشته باشد. از سوی دیگر، بکت در ساختار زبانی با پرداختن به بیان‌ناپذیری که در معناهای آن از درون زبان‌پریشی زهدانی بیرون می‌آیند، تلاش می‌کند واژه‌ها را دوباره معنا کند. این شکل از استفاده از زبان، مغایر با ساختار نفوذپذیر و غیرمنحصر به‌فرد امر نمادین برای تصاحب درد و رنج است. بنابراین در شکل بکتی، بازنمایی فاجعه به احضار آن بدل می‌شود. برای بکت، این نوعی از تلاقی میان بازنمایی رنج شخصی و رنج عمومی است. بکت در سال‌های سخت در کشمکش با فقدان، خود را به آن آگاه می‌کند. اروپا نیز تا چند سال بعد، به جلوه‌ای از ویرانی بدل شد. «بدن در شکنجه»، یا در «ریاضت»، در پایهٔ رنج با «بدن در جنگ» هم‌سو بود. در این زمان که بکت نویسنده به پروست علاقه نشان می‌داد و سعی می‌کرد از توماس مان لذت ببرد، اروپا هم با او به سوی رنج حرکت کرد. بکت اما از این رهگذر، وارد رنجی مولّد می‌شود که کارکردی واسازانه دارد. ایدهٔ رنج، جدا از پایگاه‌های بکت در ادبیات و فلسفه، از زمینهٔ فرهنگی و خانوادگی او هم خیلی دور نبود. تأثیر الهیات مسیحی، خانواده و شرایط سیاسی و اجتماعی در نوشتار او قابل شناسایی است. از به کارگیری فرم گرفته تا اشارات مستقیم زبانی. درنهایت، هیچ‌چیزی هم‌چون خودِ رنج حقیقی‌تر به کمک رنج نمی‌آید. چیست که می‌تواند از رنج رهایی بخشد؟ شاید همان رنج‌کشیدن در انتقام از رنج‌کشیدن.

پی‌نوشت

1. Samuel Beckett
2. Giorgio Agamben
3. Elaine Scarry
4. Beckett and Pain
5. The Body in Pain
6. Stanley J.Grenz
7. Roger E.Olson
8. Dante Alighieri
9. How It Is
10. Molloy
11. Waiting for Godot
12. Unnamable
13. Murphy
14. Stories and Texts for nothing
15. Julia Kristeva
16. Mary Bryden
17. Reading University

۱۸. رمانی از ساموئل بکت، این کتاب با عنوان «نامیدنی» با ترجمهٔ مهدی نوید در نشر چشمه منتشر شده است.

19. Belacqua
20. Dream of Fair to Middling Women
21. Virgil
22. Ante-Purgatory
23. Kenosis
24. Self-emptying
25. Kenotic
26. Aura
27. Incarnation
28. einai me dynamis
29. Aristotle
30. Theodor W.Adorno
31. Was bedeutet: Aufarbeitung der vergangenheit

(اولین تاریخ انتشار در سال ۱۹۵۹)

32. Post Traumatic Stress Disorder (PTSD)

۳۳. امر نمادین (S)، به نظر لاکان، آن‌چه امر نمادین را برپا می‌کند، زنجیرهٔ دلالت یا به تعبیر خودش قانون دال است. این زنجیره، در مجموع تمام چیزهایی را که ما واقعیت می‌نامیم شکل می‌دهد، از قبیل جامعه، مذهب و ...

34. All-too-wakeful consciousness
35. Real

امر واقع مفهومی در روانکاوی لاکان است؛ چیزی که شاید بتوان به اختصار آن را مفهومی مرتبط با «هستی در خود» و در مقابل امر نمادین و تصویری درنظر گرفت.

36. Edward Said
37. Aphasia
38. Maurice Blanchot
39. Carl Gustav Jung
40. Archetype

آرکتایپ، اصطلاحی در روانکاوی یونگ، پیشوند Arch به معنای اصیل‌بودن، قدیمی‌بودن، ریشه‌داربودن و مواردی مانند این به کار گرفته می‌شود. چنان‌که Archeologyمعنای باستان‌شناسی به کار می‌رود. اگر Type یا همان تیپ را هم به‌عنوان الگو، مدل، قالب و مفاهیمی مانند آن در نظر بگیریم، به همان معادلی می‌رسیم که در زبان فارسی برای کلمه آرکتایپ به کار می‌رود: کهن‌الگو.

41. Sadomasochism
42. Masochism
43. Steven Bruhn
44. Gothic Bodies
45. Thomas Cousineau
46. Sophoclean
47. Antigone
48. Peggy Sinclair

منابع

آدورنو، تئودور؛ هابزبام، اریک؛ سعید، ادوارد؛ گیلوچ، گرام؛ کیلبی، جین. (۱۳۹۹). *خاطره، تاریخ و تروما؛ سیاست و ابداع خاطره*. گردآوری و ترجمهٔ سپیده برزو. تهران: خرد سرخ.

آگامبن، جورجو. (۱۳۸۹). *همبودگی آینده*. ترجمهٔ فؤاد جراح‌باشی. تهران: نشر ققنوس (برگرفته از نسخهٔ الکترونیک فیدیبو).

بکت، ساموئل. (۱۳۸۷). *در انتظار گودو*. ترجمهٔ علی‌اکبر علیزاد. تهران: انتشارات بیدگل (برگرفته از نسخهٔ الکترونیک فیدیبو).

——. (۱۳۹۷). *ناممیدنی*. ترجمهٔ مهدی نوید. تهران: نشر چشمه.

——. (۱۳۹۹). *مُلوی*. ترجمهٔ مهدی نوید. تهران: نشر چشمه (برگرفته از نسخهٔ الکترونیک فیدیبو).

——. (۱۴۰۰). *مرفی*. ترجمهٔ سهیل سمی. تهران: نشر ققنوس.

——. (۱۴۰۰). *وات*. ترجمهٔ سهیل سُمّی. تهران: نشر ققنوس.

——. (۱۳۸۶). *متن‌هایی برای هیچ*. ترجمهٔ علیرضا طاهری عراقی. تهران: نشر نی.

بلانشو، موریس؛ گشه، رودلف؛ دیمان، پل. (۱۳۸۵). *ادبیات و مرگ*. ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش. تهران: گام نو.

ستاری، نیوشا؛ سپهران، کامران. (۱۳۹۵). «بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست دراماتیک». فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ ۶۴: ۷۰-۹۰.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

الیگیری، دانته. (۱۳۹۴). *کمدی الهی (برزخ)*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: انتشارات امیرکبیر.

Beckett, Samuel. (1978). *Proust*. Grove Press.

-----. (2012). How It Is. Faber & Faber: Ebook.
Cousineau, Tom. (2006). “Pour en finir avec les rites sacrificiels, .221–230 :Samuel Beckett» Today/Aujourd’hui, ۱۷
Mariko Hori Tanaka;Yoshiki Tajiri; Mikio Tsushima.(2012). Beckett and Pain. Brill.
Scarry,Elaine. (1985). *The Body in Pain*: The Making And Unamking Of The World. Oxford University Press.
Url1:https://www.bible.com/fa/bible/181/PHP.2.TPV (Accessed on August 2022)
Url 2: https://www.bible.com/fa/bible/181/jhn.1.[14] (Accessed on (August 2022

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی