Unive
rsity of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

Interactive aspects of subject and gesture in Beckett's trilogy

Akram Safikhani [1] Ebrahim Kanani[2]✉ 0000-0003-2737-5462
Omid Vahdanifar [3] 0000-0002-6981-6548

1. Department of Persian Language and Literature, Department Faculty of Humanities, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran..E-mail: ak.safikhani@gmail.com
2. Department of Persian Language and Literature, Department Faculty of Humanities, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran. E-mail: ebrahimkanani@kub.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Department Faculty of Humanities, University of Bojnord, Bojnord, Iran. E-mail: o.vahdanifar@ub.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23 October 2024
Received in revised form: 7 December 2024
Accepted: 23 December 2024
Published online: Autumn 2025

Keywords:
Gesture, subject, becoming a subject, declining subject, Beckett's trilogy.

ABSTRACT

Subject and gesture are concepts that are in an interactive and corresponding relationship with each other. In literary discourse, the subject is transformed by the effect of the gesture, and the gesture plays a role in reproducing the identity of the subject. The problem of this research is the effect of the gesture on the subject and the expression of its mechanisms. One of the effects of the effect of the subject on the gesture can be found in the works of Samuel Beckett. Beckett's type of thinking transformed the literary and intellectual structures of the 20th century, and from this point of view, the interactive aspects of these two concepts are very important in this structure. In this research, the interactive aspects of the subject and gesture in Beckett's trilogy are analyzed and the effect of the gesture on the decline of the subject is revealed. The metamorphosis of the subject refers to the concept that the lack of gesture makes Beckett's subjects faceless and degenerate, which even reach pre-subjectivity. To show this process, the movement of the subject in Beckett is represented in three areas: pre-decline, decline and post-decline. In this process, Beckett's subject refuses to conform to the symbolic order and does not become a subject. The downward path of Beckett's figure, by going to the field of nothing, removes the body and gives her a static body and a restless mind. Therefore, the body of the subject (figure) becomes a collapsed, disintegrated and mass-like body.

Cite this article: Safikhani, A. , , Kanani, E. , and Vahdanifar, O. . "Interactive aspects of subject and gesture in Beckett's trilogy", *Research in Contemporary World Literature*, 2025, 30 (2), 511-541. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.384214.2579

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.384214.2579

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

وجوه تعاملی سوژه و ژست در سهگانهٔ بکت

اکرم صفی خانی [۱] دکتر ابراهیم کنعانی [۲]✉ دکتر امید وحدانی‌فر [۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران.. رایانامه: ak.safikhani@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران.. رایانامه: ebrahimkanani@kub.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران.. رایانامه: o.vahdanifar@ub.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۳

تاریخ انتشار: پاییز ۱۴۰۴

کلیدواژه‌ها:

ژست، سوژه، صیرورت سوژه، سوژهٔ افولی، سهگانهٔ بکت.

چکیده

سوژه و ژست از مفاهیمی هستند که در رابطهٔ تعاملی و تناظری با یکدیگر قرار دارند. در گفتمان ادبی، سوژه به‌تأثیر از ژست دچار استحاله می‌شود و از این منظر، ژست در بازتولید هویّت و باورمندی سوژه ایفای نقش می‌کند. مسئلهٔ اصلی پژوهشِ حاضر تأثیر ژست بر سوژه و تبیین سازوکارها و کارکردهای آن است. یکی از جلوه‌های تأثیرپذیری سوژه از ژست و وجوه تعاملی این دو مفهوم را در آثار ساموئل بکت می‌توان پی‌جویی کرد. نوع تفکّر بکت که از نواندیشی فلسفی و طنز گزندهٔ او مایه می‌گیرد، موجب تحوّل ساختارهای ادبی و اندیشگانی در قرن بیستم شد و از این منظر، وجوه تعاملی این دو مفهوم در این ساختار بسیار اهمیت دارد. در این پژوهش کارکرد سوژه و ژست و وجوه تعاملی آن در سه‌گانهٔ بکت واکاوی می‌شود و تأثیر ژست بر افول سوژه نمایان می‌گردد. استحالهٔ سوژه به‌میانجی ژست از این منظر قابل بازنمایی است که در روایت سه‌گانهٔ بکت، فقدان ژست، سوژه‌های بکتی را بی‌چهره و مستهلک می‌کند که حتّی به ماقبل سوژگی می‌رسند. برای نشان دادن این فرایند، مسیر حرکت سوژه در بکت در سه ساحت پیشا- افول، افول و پسا- افول بازنمایی شده است. در این فرایند سوژهٔ بکتی از تن دادن به نظم نمادین سر باز می‌زند و به سوژگی نمی‌رسد. مسیر افولی فیگور بکتی با رفتن به ساحت هیچ، تن را می‌زُداید و تنی ساکن و ذهنی وراج را برای او رقم می‌زند. بنابراین تنِ سوژه (فیگور) در گفتمان بکت به تنی فروپاشیده، از هم گسیخته و به‌غایتِ تودگی می‌رسد.

استناد: صفی خانی, اکرم , , کنعانی, ابراهیم , و وحدانی فر, امید . "وجوه تعاملی سوژه و ژست در سه گانهٔ بکت"، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۴ ، ۳۰ *(۲)*، ۵۱۱-۵۴۱.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.384214.2579

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

سوژه‌های یک متن ادبی سبب شکل‌گیری آن متن می‌شوند و عنصر دیگری که به سوژه‌ها در روایت قوام می‌بخشد می‌توان گفت ژست‌ها هستند. در هر متن ادبی می‌توان دو شکل از تعامل سوژه با ژست را یافت: تعامل استعلایی و افولی. این رابطه، فرایندی از پیوست تا گسست را برای آنها رقم می‌زند. از این منظر سوژه‌ها در دو موقعیت گفتمانی قرار می‌گیرند و در دو مسیر، استعلا و یا افول را تجربه می‌کنند.

اگر رابطهٔ میان سوژه و ژست را رابطهٔ تناظری ببینیم؛ باشنده‌ای که وارد نظم نمادین می‌شود هر چه از مسیر سوژگی فاصله بگیرد به شبه‌سوژگی، ناسوژگی و پیشا- سوژگی نزدیک می‌شود؛ این فرایند سبب می‌شود سوژه از مرحلهٔ پیشا- افول به افول و نهایتا به پسا- افول برسد. در این فرایند، به همان اندازه ژست‌ها نیز کمرنگ‌تر می‌شوند تا جایی‌که به فقدان ژست و فروپاشیدگی کامل سوژه منجر می‌شود. اینجاست که با گونه‌ای از کلان‌ژستِ افول مواجهیم. همین امر می‌تواند از جهت ژست نیز باشد که هرچقدر سوژه، ژست‌های خود را از کف بدهد، از سوژگی فاصله می‌گیرد و به پیشا- سوژگی می‌رسد. آنچه در این پژوهش برای مفهوم ژست در نظر گرفته شده، چیزی فراتر از یک مفهوم لغوی است و فقط به معنای ادا و حرکت تقلیل داده نشده است. برای واکاوی این نوع نگاه، می‌توان گفت سه‌گانهٔ بکت از جمله متن‌هایی است که تعامل سوژه با ژست، براساس افول شکل گرفته است. بر همین اساس، اگرچه هر یک از این سه‌گانه را می‌توان جهانی تازه را بر مخاطب/ شنونده می‌گشاید.

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و متن کاوی است و مبانی نظری آن بیشتر برگرفته از فلسفه، روانکاوی، روایت‌شناسی و گفتمانکاوی است.

در طول تاریخ اندیشه‌ورزی، انسان همواره به دنبال کشف حقیقت و شناخت خویش بوده است، تفکّر در این امر سبب پیدایش مفهوم سوژه شد امّا در این مسیر منظرهای گوناگونی برای تبیین حقیقت وجود داشته که موجب تحوّل مفهوم سوژه شده است. اوّلین تعریف سوژه، از فلسفهٔ مدرن با تأمّل و عقل‌گرایی آغاز می‌شود و انسان‌شناسی جای خود را به «من»شناسی می‌دهد که سنگ بنای این امر را رنه دکارت[1]، فیلسوف فرانسوی، بنیان می‌نهد (کریمی ۴۰). دکارت مبنای فلسفهٔ خود را بر کوگیتوی خود یعنی «می‌اندیشم، پس هستم» (Descartes 91) بنا می‌کند و اصالت را به اندیشه می‌دهد، درنتیجه، محور اصلی خرد و اندیشه است ؛ به‌واسطهٔ عقل و اندیشیدن می‌توانیم به ادراک برسیم و از وجود خودمان و ابژه‌ها[2] آگاه شویم. پس همهٔ جهان هستی نسبت به آن سوژه[3]در جایگاه

---

1. Rene Descartes
2. Objet
3. Subject

ابژگانی قرار می‌گیرد. پس از دکارت، کانت[۴] این سؤال را مطرح کرد که انسان چگونه قادر به اندیشه کردن است؟ وی باور داشت هرآنچه به ادراک[۱] انسان درمی‌آید توسّط یک سری مفاهیم و طبقه بندی‌هایی از پیش تعیین شده است. بر این عقیده بود آنچه پدیدار می‌شود متفاوت از شیء فی‌نفسه است و اعیان (ابژه‌ها) با میانجی حس به ما داده می‌شوند، پس از آن به‌وسیلهٔ فاهمه سنجش می‌شوند و از این مجرا مفاهیم زاده می‌شود (کانت ۸۶). از نظر وی، ذهن انسان دارای پیش‌فرض‌های استعلایی می‌باشد که واقعیّت را براساس آن ساختارها درک می‌کند و سوژهٔ در نزد کانت یک سوژهٔ استعلایی است امّا از منظر هوسرل[۲] ذهنیّت و ذهن از یکدیگر جدا نیستند. از نگاه وی، آگاهی «حیث التفاتی» است و همواره درک سوژه از ابژه آن چیزی است که بر سوژه پدیدار شده و معطوف «به» یا «از» امری است (ر.ک. دورانت ۴۱۷). نزد هوسرل این‌همانی بین سوژه و ابژه مطلقاً از یکدیگر منفک نمی‌شوند و استعلایی است چنان‌که هستی در یک نظام شهودی، بی‌واسطه بر کنشگر پدیدار می‌شود امّا پس از آن، در این جهان هستی آنچه مسئلهٔ اصلی کنشگر می‌شود دغدغهٔ بودن است و سوژه وارد نظم بودشی می‌شود و این اندیشه را می‌توان در متفکّری چون سارتر[۳] ردیابی کرد (کنعانی ۷۸–۷۷).

در عصر مدرن، کیرکگور[۴] پرسش وجودی را احیاء می‌کند و این پرسش در فلسفهٔ سارتر در اواخر قرن نوزدهم شکوفا می‌شود. سارتر اصالت را بر وجود می‌دهد (ر.ک. سارتر ۲۹–۲۸). پس آنچه سبب تمایز سوژه از ابژه می‌شود مسئولیّت در این جهان هستی است و سوژه‌ای که دست به کنش و عمل می‌زند و می‌تواند هویّت و وجودش را انتخاب کند امّا سوژه برای مواجه شدن با مفاهیمی چون عقل، آگاهی، حسیات، انتخاب، معرفت، کنش و... باید دارای تن و کالبدی باشد. مرلوپونتی[۵] بر این باور است که نقطهٔ اتّصال ما با جهان ابژکتیو از طریق تن است و قبل از آگاهی، بدنی هستیم که جهان را درک و دریافت می‌کنیم و حتّی به جهان زیستهٔ خود شکل می‌دهیم (مرلوپونتی۱۷). توجّه به تن و کالبد با ظهور نیچه[۶] حائز اهمیّت می‌شود، وی دنیای حقیقی را برساخته‌ای می‌داند برای باطل شمردنِ دنیای واقعی که در آن زیست می‌کنیم؛ همچنین معتقد است روح بدعتی است تا بدین وسیله تن نادیده گرفته شود (ر.ک. دانیالی ۶–۵) امّا شاکلهٔ سوژه در معنای کلاسیک فرومی‌پاشد، آن سوژهٔ

---

[1]. Immanuel Kant
[2] Edmund Husserl
[3]. Jean-paul Sartre
[4]. Soren Kierkegaard
[5]. Maurice Merleau-Ponty
[6]. Friedrich Wilhelm Nietzsche

استعلایی که در پیِ وحدت است به محاق می‌رود و در عصر مدرن نزد متفکّری چون فوکو[1] مفهوم سوژه‌سازی جایگزین می‌شود. از منظر فوکو هر رابطه‌ای مبتنی بر قدرت است و این قدرت از طریق بدن اعمال می‌شود؛ زیرا بدن در معرض نمایش و نظارت است. سوژه به تعبیر وی در ساز و کارهای نظارتی و قدرت، درونی و برساخته می‌شود. قدرت با نفی، طرد، سرکوب، نظارت، انضباط و... توانایی و نیروی بدن را می‌گیرد و بر استیلای خود می‌افزاید (همان: ۱۰)، در این فرایند سوژه به انقیاد درمی‌آید. قدرت با این ایدئولوژی تمام نیرو و کنش را از سوژه و کالبد او می‌گیرد چنان‌که شاهد سوژه‌ای منقاد و رو به اضمحلال هستیم.

آنچه دوباره مفهوم سوژه را احیاء می‌کند فقط یک چیز است: ژست[2]. به زعم آگامبن[3] سوژه محصول مواجهه با آپاراتوس (نظام‌ها و استراتژی‌های گفتمانی) است، در آنجا سوژه زندگی خود را به بازی می‌گذارد و یکی از این آپاراتوس‌ها اسمش نوشتن است (آگامبن ۸۳-۸۲). در فرهنگ واژگان زبان فارسی، ژست به معنای حرکات و عمل شخص می‌باشد (معین۵۶۲) می‌توان گفت کنشی جسمانه‌ای و تنانه است امّا در گفتار آگامبن ژست به گونه‌ای دیگر نیز تبیین شده است، این ژست تنیِ درگیر کنش، عملی است که از هدف منها شده و وجهی حمایت‌کننده می‌گیرد حتّی آنچه در بیان نمی‌آید، ژست توان بازنمایی آن را دارد. وی ژست را با فلسفه و سیاست در یک رده قرار می‌دهد. این کنش تنانه آهسته آهسته به درون و روان نفوذ می‌کند. میخائیل چخوف[4] بر این باور است از طریق تکرار ژست می‌توان به حسّی درونی و روانی دست یافت (چخوف ۹۳). پس همان‌طور که ژست قادر است وجه بیرونی و ظاهری سوژه را بازسازی کند، می‌تواند در نهاد سوژه رخنه کند و با سرایتی جسمانه‌ای، ذهنیّت و هویّت سوژه را برسازد. این امر به اندازه‌ای دارای اهمیّت است که حتّی مؤلّف با ژست‌های طراحی‌شده در آثارش در دیرش زمانی ثبت می‌شود.

در گفتمان‌های ادبی نیز سوژه به‌تأثیر از ژست دچار استحاله می‌شود و در بستر یک متن می‌توان ایفای نقش ژست را در بازتولید هویّت و باورمندی سوژه، شاهد بود. این نوع استحالهٔ سوژگانی را می‌توان در تفکّر فلسفی بکت[5] ردیابی کرد. سوژه و ژست در ژانرها و گونه‌های مختلف ادبی و هنری کاربرد گسترده‌ای دارند. یکی از عناصری که باعث شکل گیری روایت می‌شود سوژه‌ها هستند. هنگامی‌که با متنی ادبی مواجه می‌شویم و آن را مورد مطالعه قرار می‌دهیم بدون شک عنصر تشکیل

---

1. Paul Michel Foucault
2. Gesture
3. Giorgio Agamben
4. Mikhail Aleksandrovich Chekhov
5. Samuel Barclay Beckett

دهندهٔ دیگر ژست‌ها می‌باشند؛ گاهی این ژست‌ها چنان مانا هستند که اگر مخاطب، روایت و قصّه را به فراموشی بسپارد، ژست‌ها با قوّت خود در حافظه ماندگار می‌شوند. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که ژست چگونه می‌تواند با تأثیرگذاری بر سوژه او را در مسیر افول قرار دهد. سوژه و ژست از مفاهیمی هستند که گستره‌ای به درازنای تاریخ حیات بشری دارند و از این روی، در فرهنگ‌های مختلف و در اندیشهٔ اندیشمندان شاهد نقش‌آفرینی آنها هستیم. ساموئل بکت در فرهنگ خود، از اندیشمندان شاخص آن محسوب می‌شود و نمایندهٔ گونه‌ای خاص از تفکّر است؛ طوری‌که می‌تواند فرهنگ غرب را در قرن بیستم معرّفی کند. از این منظر، در پژوهشِ پیشِ روی، دو مفهوم سوژه و ژست در اندیشهٔ بکت مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و کارکرد و نقش ژست در فرایند افولی شدن سوژه واکاوی می‌شود.

از جمله پژوهش‌هایی که در موضوع سوژه و ژست انجام گرفته، می‌توان به این موارد اشاره کرد. ابتدا به پژوهش‌های سوژگانیِ مرتبط پرداخته می‌شود. در «زمان تهی و سوژهٔ شکاف خورده در رمان خانم دالووی ویرجینیا وولف: تحلیل دلوزی» (مرندی و یحیی‌پور ۱۴۰۳)، این نتیجه به دست داده شده که خودکشی سپتیموس در این رمان خلاف خوانش‌های منتقدین، کنشی خود–نابودگر نیست و رخدادی متعالی در جهت تصدیق زندگی است و سوژه در اینجا به دو قسمت تبدیل می‌شود که این فرایند، انحلال سوژه را در پی دارد. در *سوژهٔ لکانی* (فینک، ۱۳۹۷) با مفاهیم مورد نظر لکان چون ابژهٔ (a)، دیگری، ژوئیسانس، خودآگاه، ناخودآگاه، نظریهٔ لکان در مورد سوبژکتیویته را ارائه می‌دهد. کتاب *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران* (کریمی، ۱۳۹۷) به مرز بین سوژهٔ مدرن و سوژهٔ پسامدرن در ادبیات داستانی پرداخته است. در *تاریخ مدفوع تبارشناسی سوژهٔ مدرن* (لاپورت، ۱۳۹۸) با بررسی نمونه‌های گفتار، زبان، تجربه و... شایسته‌ترین نوع آگاهی را با نازل‌ترین محصول انسانی تلفیق کند و مفهوم سوژه به‌عنوان فرد را به سرنوشت فضولات انسانی پیوند می‌دهد. در کتاب *سوژه، استیلا و قدرت* (میلر، ۱۳۹۸) نگاه متفکرانی چون: هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو در رابطه با مفهوم سوبژکتیویته و ارتباطش با قدرت مورد بررسی و مقایسه می‌شود. در حوزهٔ مفهوم ژست، بیشتر به ژست‌های نمایشی و عکسی پرداخته شده که با پژوهش حاضر ارتباط ندارد. پژوهش‌های این حوزه، عبارتند از: پایان‌نامهٔ «هدایت بازیگر بر پایه ژست روانی» (منشی، ۱۳۸۹) و «بررسی مونتاژ ژست‌های روزمره، کهن الگو و روانشناسانه در جریان پرورش نقش با نظر به متد بازیگری میخائیل چخوف» (رهنمایی، ۱۳۹۴) که مسئلهٔ این دو ژست‌ها و فیگورهای بدنی بازیگر در تئاتر است. در پایان نامهٔ «بررسی ویژگی‌های ژستی در شاهنامهٔ فردوسی و چگونگی انعکاس آن در

نقالی قهوه‌خانه‌ای» (خلیلی، ۱۳۹۳) ضمن پرداختن به این مفهوم در نمایش، ژست‌های شاهنامه و انعکاس آن در نقالی بررسی شده است. در «یادداشت‌هایی در باب ژست در کتاب وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست» (آگامبن، ۱۳۹۵)، به مفهوم ژست در سینما، سیاست و فلسفه می‌پردازد و در «مؤلف به‌مثابهٔ ژست» در کتاب *حرمت شکنی‌ها* (آگامبن، ۱۳۹۸) به این موضوع می‌پردازد که سوژه محصول رویارویی با آپاراتوس‌ها است که یکی از آنها را نوشتن می‌داند. در «ژست و استعلای سوژه در غزلی از مولانا» (کنعانی و همکاران، ۱۴۰۱)، چگونگی مواجه‌شدن سوژه با ژست و تأثیر آن بر نظام زبانی و معنایی مولولی تبیین شده است. در «ژست و صیرورت سوژه در غزلی از مولوی» (صفی خانی و همکاران، ۱۴۰۲) نیز به مفهوم ژست و صیرورت سوژه در غزلی از مولوی با رویکردی پدیداری پرداخته شده است. این پژوهش‌ها، نشان می‌دهد که تنها در دو پژوهش اخیر ارتباط میان سوژه و ژست در غزلیاتی از مولوی تبیین شده و در دیگر پژوهش‌ها به‌طور کلی و یا در حوزه‌ای غیرادبی این مفهوم بررسی شده است. اما پژوهشِ حاضر، نوع تعامل میان سوژه و ژست و تأثیر ژست در هویت‌یابی یا هویت‌زدایی سوژه را در مسیر افولی و اضمحلالی و در قالب سه‌گانهٔ بکت نشان داده است. استحالهٔ سوژه (فیگور بکتی) از وضعیت سوژگی به شبه‌سوژگی و از شبه سوژگی به ناسوژگی و از ناسوژگی به افول و انحطاط، مسئله‌ای است که این پژوهش به آن می‌پردازد.

از ویژگی‌های مهم تاریخ تفکر انسانی، تلاش برای معرفت سوژه و ساحت سوژگانی است. دکارت در عصر روشنگری، سوژه را بنیان نهاد، در فلسفهٔ فوکو، شاهد فروپاشی و مرگ سوژه بودیم اما آگامبن به‌میانجی ژست به احیای سوژه پرداخت. سوژه و ژست با یکدیگر رابطه‌ای تعاملی و تناظری و گاه تقابلی دارند؛ این رابطه، فرایندی از پیوست تا گسست را برای آنها رقم می‌زند. از این منظر سوژه‌ها در دو موقعیت گفتمانی قرار می‌گیرند و دو مسیر استعلا و یا افول را تجربه می‌کنند. رابطهٔ میان سوژه و ژست گاه رابطهٔ تناظری است؛ طوری‌که هر چه از مسیر سوژگی دور می‌شویم و به شبه‌سوژگی و ناسوژگی تقلیل می‌یابیم، این فرایند در وجه تقابلی نیز سوژه را از مرحلهٔ پیشا- افول به افول و نهایتاً به پسا- افول می‌رساند. در این فرایند، به همان اندازه ژست‌ها نیز کمرنگ‌تر می‌شوند تاجایی‌که به فقدان ژست و فروپاشیدگی کامل سوژه منجر می‌شود. اینجاست که با گونه‌ای از کلان‌ژست افول مواجه هستیم.

۱. معرفی بکت و سه‌گانهٔ وی

ساموئل بارکلی بکت آوریل ۱۹۰۶ در جمعهٔ عید پاک، در خانهٔ اجدادی‌اش واقع در دوبلین، در خانواده‌ای نسبتاً مرفّه متولّد شد (استراترن ۱۲). یکی از شخصیت‌های مؤثر در زندگی او جیمز

جویس[1] بود که نقش بزرگی در نویسندگی او برعهده داشت، اما درنهایت او به سبک ویژهٔ خود دست یافت و به‌عنوان نویسندهٔ صاحب سبک، مطرح گردید (ر.ک. همان: ۳۴-۳۲). سال‌های ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰، سال‌های اوج خلاقیت بکت است که «در انتظار گودو» و «سه‌گانه» را به نگارش درآورد (ر.ک. کنر ۲۲-۲۱). بکت در سه‌گانه ضمن تقلیل شخصیت، فیگوری را به تصویر می‌کشد که به سمت افول و انحطاط نزول می‌کند، اگرچه سه‌گانه در سه جلدِ مجزّا تحت عناوین «مالوی»، «مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر» نگارش یافته اما محتوا و روابط این سه جلد در یکدیگر تنیده هستند. پایهٔ اصلی این سه‌گانه، روایتِ چگونگی افول و مستهلک شدن وضعیت فیگور بکتی است. فیگور تلاش دارد به «هیچ» و «عدم» برسد اما این امر ناممکن است؛ زیرا تحت انقیاد نیروی صدای مطلق (ارباب) قرار گرفته و محکوم به ادامه دادن است. در سه‌گانه وضعیت فیگوری بررسی می‌شود که نه می‌تواند پا به عرصهٔ حضور در نظم نمادین بگذارد و نه می‌تواند به عدم مطلق برسد. همچنین، نه می‌تواند به معنای واقعی، هستی را تجربه کند و نه در نیستی، نیست شود؛ او فقط از دازاینی به دازاین دیگر گذر می‌کند. درواقع، فیگور از وضعیت سوژگی به شبه‌سوژگی و از وضعیت شبه‌سوژگی به ناسوژگی و از وضعیت ناسوژگی به افول و انحطاط می‌رسد. در هر یک از این وضعیت‌ها سوژه با از دست دادن ژست‌هایش به فروپاشی نزدیک‌تر می‌شود. فقدان ژست، عدم هویّت و بی‌چهره‌شدگی سوژه، وضعیتی است که در سه‌گانه برای سوژه، رقم زده شده است.

۲. ساحت‌های سه‌گانهٔ ژست‌شناسی

در سه‌گانه، فیگور بکتی سه ساحتِ باشندگی افولی (پیشا- افول، افول و پسا- افول) را طی می‌کند:

ساحت پیشا- افول؛ این ساحت در جلد اوّل یعنی «مالوی» بیشتر نمود متنی دارد. در این ساحت موران- ژست به مرکز (سوژگی) نزدیک است و فاصلهٔ او با خطّ فرضی سوژگی کم است. او در این ساحت در وضعیّت سوژگی زیست می‌کند و با رفتن به دنبالِ «دیگری»؛ یعنی مالوی- ژست، تقلیلش آغاز می‌شود و از سوژگی (موران) به شبه‌سوژگی (مالوی) مبدّل می‌شود.

ساحت افول؛ این ساحت بیشتر خود را در جلد دوم (مالون می‌میرد) بروز می‌دهد. در جلد اوّل و مرحلهٔ پیشین، سوژه (موران) به شبه‌سوژه (مالوی) مبدّل شده است، حالا هر دو در یک فرایند تطبیقی در یکدیگر تنیده می‌شوند و به باشنده و فیگور جدیدی به نام «مالون» می‌رسند. در این ساحت شبه‌سوژه به ناسوژه مبدّل می‌شود.

[1] . James yoyce

ساحت پسا- افول؛ در این مرحله شاهد پراکَنش، انحطاط و فروپاشی وضعیت‌های پیشین فیگور هستیم. در این ساحت ناسوژه به سوژهٔ افولی مستحیل شده که فقط در مقام یک صدا به زیست خود ادامه می‌دهد. در این صیرورت افـولی بـرای فیگـور بکتـی در هـر سـاحت از باشـندگی، اسـتحاله و مسخ‌شدگی‌ای رخ می‌دهد که او را از سوژگی به فروپاشی و افول می‌رساند.

۲- ۱. پیشا- افول

در ساحت پیشا- افول، صدای مطلق برای تجربه کردنِ کالبد جسمانه به خود تجسّد می‌بخشـد و توده‌ای از جنس مادّه را به ساحتِ زیست پرتاب می‌کند. این توده هرچقدر به خطّ فرضـی سـوژگی و مرکزِ ساحتِ زیست، نزدیک‌تر باشد از شمایل توده فاصله می‌گیرد و به سوژگی نزدیک‌تر است و اگر دقیقاً در مرکز باشد به سوژگی می‌رسد. این مرکز همان نظم نمادین است. صدای مطلق زمـانی کـه می‌خواهد از وضعیّت صدا به وضعیّت فرمِ جسمانه مبدّل شود، انشـقاقی بـین صـدای مطلـق و فـرم صورت می‌گیرد؛ یعنی بخشی از صدای مطلق به همراه توده وارد ساحتِ زیست می‌شود و مـازادی از آن، بیرون از ساحتِ زیست باقی می‌ماند.

۲-۱-۱. انشقاق صدا و ژست

«صدا» به‌مثابهٔ امر زبانی، از ژست‌های مهم آثار بکت است، طوری‌که می‌توان گفت موتیف آثـار وی صدا است. براون می‌گوید: صدا جزء لاینفک موضوع یا خودِ موضوع و بـه‌منزلـهٔ وجـودِ سـخنگو است (Brown 385). صدا در آثار بکت موجودیتی مستقل دارد و بـه‌مثابـهٔ صـدای مطلقـی در نظـر گرفته می‌شود که بیرون و درون ساحتِ زیست قرار دارد. صدای مطلق برای آنکه خـود را بـه‌عنـوان فرم تجربه کند، وارد ساحت زیست می‌شود که این امر انشقاق او را منجر می‌شـود. میـل بـه تجربـهٔ کالبدِ جسمانه‌ای او را به دو پارهٔ «صدا- ارباب» و «توده- ژست» مبدّل می‌کند. صدا- اربـاب بیـرون از ساحت زیستِ فیگور به‌صورت مازاد باقی می‌ماند و تـوده- ژسـت وارد سـاحت زیسـت مـی‌شـود. درواقع، این صدا از مطلق بودگی خارج می‌شود و شِقی از خود (صدا) را به همراه توده‌ای جسمانه بـه ساحت زیست پرتاب می‌کند. در سه‌گانهٔ بکت مخاطب با موقعیّت سیّال این تـوده مواجـه مـی‌شـود؛ یعنی فیگور بکتی ابتدا به‌عنوان توده وارد ساحت زیست می‌شود سـپس بـا اخـذ و نفـی ژسـت‌هـای گوناگون تا مرز سوژگی می‌رسد و بار دیگر از سوژگی به فیگور و از فیگور به تودگی نزول می‌کند. در این سه حالت (سوژه، فیگور، توده)، صدا همواره حضور است و مانند شبحی معلّق در سـه‌گانـهٔ بکـت پرسه می‌زند تا با حلول در هر یک از آن سه حالت، به خود هویّت ببخشد.

در بدو ورود به ساحت زیست، سه حالت رقم می‌خورد:

۱. صدا– ارباب: بیرون از ساحت زیست باقی می‌ماند؛ ۲. صدا– ژست: وارد ساحت زیست می‌شود؛ مانند روحی سرگردان در ژست‌ها حلول می‌کند و برای خود هویتِ تنانه می‌سازد؛ ۳. توده– ژست: که شکل جسمانهٔ صدای مطلق است و راهی برای تنانگی شدن اوست. صدا– ژست حرف‌زدن را «تکلیفی اجباری» می‌داند:

«حرف زدم می‌بایست حرف می‌زدم از یک درس، تکلیفی اجباری بود ... به من تکلیفی اجباری دادند شاید از همان زمان تولد، شاید به مجازات متولدشدن، یا شاید بدون هیچ دلیل مشخصی» (بکت، ۱۳۹۳: ۳۶).

در این نمونه زمانی که صدا– ژست وارد ساحتِ زیست می‌شود، مهم‌ترین وظیفهٔ خود را «حرف-زدن» می‌داند که به‌صورت تکلیفی اجباری و خارج از ساحتِ زیست از سوی صدا– ارباب به صدا– ژست تحمیل شده است. وضعیتِ حرف‌زدن همیشه ادامه دارد که این وضعیّت را «مجازات تولد» می‌خواند؛ با توجه به این موضوع می‌توان گفت به محض پا گذاشتن در ساحت زیست، عدم/ سکوت، جای خود را به موجود/ صدا می‌دهد و در ادامه، صدا– ژست، مجرایی می‌شود برای بروز صدای «دیگری» و یا همان صدا– ارباب:

«حرف بزن، بله، اما با من، من هرگز به‌قدر کافی با خودم حرف نزده‌ام، هرگز به‌قدر کافی به حرف‌هایم گوش نداده‌ام ... من به جای اربابم حرف زده‌ام، برای شنیدن کلمه‌های اربام که هرگز به زبان آورده نشدند گوش تیز کردم» (همان: ۳۷_ ۳۶).

واژهٔ «ارباب» در کتاب سوم (نام‌ناپذیر) بیست و هفت مرتبه تکرار شده است. «ارباب» به‌منزلهٔ «دیگری» در ساحتِ زیست، موجودیت دارد؛ بنابراین صدا– ژست چه با ژستِ صدا و چه با ژستِ توده، فیگور و سوژه، در قلمروی «دیگری» است که زاده می‌شود. در نمونهٔ یادشده، «من» از خودبودگی و هویت تهی است و مدخلی برای حضور «ارباب» می‌شود. اما سؤال اینجا است، پس چه کسی این گزاره‌ها را بیان می‌کند؟ چه کسی می‌گوید «من به جای اربابم حرف زده‌ام»؛ این صورت-بندی متناقض‌نمای بکتی نمایانگر دو حالت سوژهٔ بیان و سوژهٔ بیانگر است که در یکدیگر تنیده شده‌اند. «من» خط می‌خورد و دال ارباب به جای او می‌نشیند و «من» بیانگر گفتار «ارباب» می‌شود:

«مهم نیست که آن ماجرا چه‌طور اتفاق افتاد. آن می‌گوید، آن، بی‌آنکه معلوم باشد کدام آن. شاید هم فقط به مسئله‌ای قدیمی تن داده باشم. اما هیچ کاری نکردم. به نظرم دارم حرف می‌زنم، من نیستم، دربارهٔ خودم، دربارهٔ خودم نیست» (همان: ۷).

در اینجا «آن» به‌منزلهٔ «دیگری» نمود می‌یابد و این «دیگری» می‌تواند به شمایل مختلفی بروز کند. از همین روی می‌گوید «بی‌آنکه معلوم باشد کدام آن»، یعنی «آنی» که درون صدا- ژست رسوب کرده است. رسوباتِ «آن/ دیگری» در «من» مانع از این می‌شود که «من» به گفتار خویش محیط شود. در این صورت است که «من» به‌عنوان سوژه، مجال ظهور ندارد و مدام از دال بیانگر به دال بیان سرگردان است. فیگور بکتی مادامی که از «من» سخن می‌راند، در جایگاه سوژهٔ بیانگر است و زمانی که فقط گفتمانِ «ارباب» را به دوش می‌کشد، ابژهٔ حاملی است که به‌منزلهٔ سوژهٔ بیان نمود می‌یابد. لکان معتقد است ما با دو گونه سخن روبه‌رو هستیم: سخن ایگو (سوژهٔ بیانگر/ خودآگاه) و سخن «دیگری» (سوژهٔ بیان/ ناخودآگاه)؛ «ناخودآگاه گفتمان دیگری است» (Lacan,2005:130). ناخودآگاه به‌مثابهٔ گفتمانِ «دیگری» خود را به عرصهٔ ظهور می‌کشاند. گفتمانِ «ارباب» گفتمان «ناخودآگاه/ دیگری» است که پیوسته همراه صدا- ژست است و او نمی‌تواند از آن رهایی یابد. آنچه اینجا مطرح است درآمیختگی گفتمان «من» و «دیگری» است؛ به‌گونه‌ای که حتی خودِ گوینده قادر به تشخیص نیست که «صدا» از جانب چه کسی است.

۲-۱-۲. از سوژگی به تودگی

سه‌گانهٔ بکت را می‌توانیم یک روایتِ کُل بدانیم که در سه کتاب پراکنده شده و در هرکدام، فیگورهای متعددی روایت را از منظر خودشان بیان می‌کنند و گیر افتادن بشر را در امر زبان نشان می‌دهند. فیگورهای بکتی همه دارای ضعف حافظه هستند و روایتی نصف و نیمه را بازگو می‌کنند و از این منظر، سه‌گانه، دارای یک پیرنگ مثله‌شده و تکه‌تکه است. در این سه‌گانه با شش فیگور اصلی مواجه هستیم که به صورت دوتایی در هر کتاب تفکیک شده‌اند که برای رمزگشاییِ این روایتِ ازهم گسیخته، باید آن را بازخوانی کرد.

سیر و حرکت سوژه در سه‌گانه در مسیر کسب هویت و یا هویت‌زدایی، فرایندی نزولی و اضمحلالی است که طی آن از سوژگی به تودگی می‌رسد. درنتیجه، سوژه از موران- ژست به وُرم تبدیل می‌شود. درواقع، تفکّر بکت بویژه در سه‌گانه، نمایانگر فیگورِ رو به اضمحلال است. در سه‌گانه، سیر افولی این‌گونه آغاز می‌شود که فیگور بکتی در جستجو «دیگری» می‌رود تا او را بیابد، اما این مسیر او را به امری والا سوق نمی‌دهد بلکه تقلیل و پاشیدگیِ فیگور را منجر می‌شود. آنچه سبب می‌شود فیگور بکتی از دازاینی به دازاین دیگر عبور کند ساختن روایت برای خود است. این روایت‌های برساخته سبب می‌شود صدا- ژست هربار در ژستی جدید به زیست خود ادامه دهد، اما در نهایت شاهدیم که ژست‌ها درهم می‌شکنند و فرو می‌پاشند. در این داستان، روایت از موران- ژست آغاز می‌شود. برای او فرمانی صادر می‌شود که به دنبال «مالوی» بگردد و او را بیابد. او برای یافتنِ

«دیگری» پا به عرصهٔ «نظم نمادین» گذاشته است. روایت و داستان موران- ژست در بابِ جست-وجو است، او می‌گوید:

«مالوی، یا مالوس، برای من غریبه نبود ... انگار قرار بود این مرد دیر یا زود ما را درگیر خود کند ... شاید فقط زادهٔ ذهنم باشد ... آدم گاهی غریبه‌هایی را می‌بیند که خیلی غریبه نیستند، انگار زمانی در حلقه‌های ذهنی ما نقشی ایفا کرده‌اند ... بین این دو نام، مالوی و مالوس، دومی به نظرم صحیح‌تر بود. اما نه زیاد» (بکت، ۱۳۹۳: ۱۶۳-۱۶۲).

در مثال‌های قبلی شاهد بودیم که «مالوی» نامِ مادر مالوی- ژست است، پس می‌توانیم این اسم را اسمی زنانه بدانیم، هرچند که جنسیت در آثار بکت رنگ می‌بازد و گویی ما با فیگورهایی فاقد جنسیت روبرو هستیم. اما اگر بر مبنای اینکه اسم مادرش «مالوی» است به این نکته برسیم که این اسم زنانه است در مقابل آن اسم «مالوس» را داریم که از نظر آوایی بی‌شباهت به فالوس نیست و فالوس به نرینگی اشاره دارد. موران- ژست، روایتی است که به دنبال مالوی، مادر و ابژهٔ a است. در تئوری لکان، ابژهٔ a زمانی ظهور می‌کند که در اتحاد بین مادر و کودک شکاف ایجاد شود و این شکاف را کودک در غیبت مادر متوجه می‌شود، بنابراین کودک با چنگ‌زدن به ابژهٔ a، به دنبال تمامیت خود است (فینک ۱۳۰). آغاز روایت سه‌گانه، از بخش دوم کتابِ اول است یعنی موران- ژست اولین فیگوری است که در این سه‌گانه قلم زده می‌شود و او به دنبال «مالوی/ مادر» است، «مالوی» به‌مثابهٔ ابژهٔ a، میلی است که موران- ژست را به سوی «مالوس/ فالوس» می‌برد چراکه در فقدانِ مادر، کودک بر این باور است که میل مادر معطوف به پدر (دیگری بزرگ) است. به‌زعم لکان، کودک با خود می‌پندارد پدر دارای فالوس است که قادر به ارضای میل مادر می‌باشد. بنابراین کودک، دالِ نام پدر را جانشین دالِ میل مادر می‌کند و از طریق این فرایند دلالت، کودک به‌عنوان سوژهٔ فقدان قدم در ساحت نمادین می‌گذارد (هومر۸۱-۸۰). اینجاست که موران- ژست، «مالوس/ فالوس» را به جای نام «مالوی/ مادر» انتخاب می‌کند. او برای هویت‌بخشی به خود و به‌دست آوردن «مالوس/ فالوس»، سعی در همانندسازی دارد، ازاین روی رفته‌رفته شبیه «مالوس/ مالوی» می‌شود. موران- ژست، در مقامِ کنشگر ظاهر می‌شود، کنشگری که تمام تلاشش را برای تصاحب ابژه‌ای غایب (مالوی) به کار می‌برد و می‌خواهد دستیابی به فالوسِ همیشه غایب را ممکن سازد. ابژهٔ غاییِ موران- ژست در اینجا همان معنا و هویت است؛ خودش به دنبال خویش می‌گردد. موران- ژست به خط فرضی سوژگی نزدیک است و در «نظم نمادین» قدم گذاشته است. نشانه‌هایی که موران- ژست دارد بر این امر دلالت می‌کند. او منظم و دقیق است و در نوع رفتار با پسرش نیز

پدری مقید است. او برای به‌دست آوردن ابژهٔ a، روایت خویش را مـی‌آغـازد. جسـت‌وجـوی مـوران- ژست به‌دنبال «دیگری» آغازگر سیر نزولـی فیگـور بکتـی اسـت. تغییـر فیزیکـی مـوران- ژسـت و فروپاشی او از زبان خودش چنین بیان می‌شود:

«انگار خودم را می‌دیدم که مثل جیرجیرک به‌سرعت پیر می‌شدم. اما آنچه به ذهنم متبـادر شـد، دقیقاً تصور پیری نبود. آنچه دیدم بیش‌تر شبیه فـروریخـتن بـود، فروپاشـی پـر تـب‌وتـاب همـهٔ آن چیزهایی که همیشه از من در مقابل هر آنچه به آن محکوم بودم حفاظت کرده بـود» (بکـت، ۱۳۹۲ الف: ۲۱۶).

بنابراین، آن نقاب و ژست‌های رسوب شده که او را به خط فرضی سوژه نزدیک مـی‌کـرد، رو بـه اضمحلال است. در اینجا واقعیتی نمایان می‌شود که زیرِ ژست‌هایی همچون پدر مقید، مأمور موظف، شهروند محترم و... پنهان است.

در سه‌گانه ما شاهد از کف دادن ژست‌ها هستیم. سیر افولی سوژه/ موران به نطفه/ وُرم می‌رسـد. موران- ژست، افولش با تیر کشیدن زانوهایش آغاز می‌گردد و این زانودرد در او افـزایش مـی‌یابـد و درنهایت پاهایش معیوب می‌شود. مالوی- ژست که ادامه دهندهٔ فیگور قبلی خود است پاهایی معیوب دارد و رفته‌رفته پاهایش کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود تا به فیگور بعدی می‌رسیم که مَک‌مَن/ ساپو ژسـت است. اگرچه این فیگور روایتی است که ما از زبان مالون به آن پی می‌بریم اما او نیز سـاکن اسـت و گویی او گذشتهٔ خود مالون است:

«اگر کار نوشتنِ فهرستم به پایان برسد و باز با مرگم روبه‌رو نشوم، آن‌وقت شـروع مـی‌کـنم بـه نوشتنِ خاطراتم» (بکت،۱۳۹۲ ب: ۱۳).

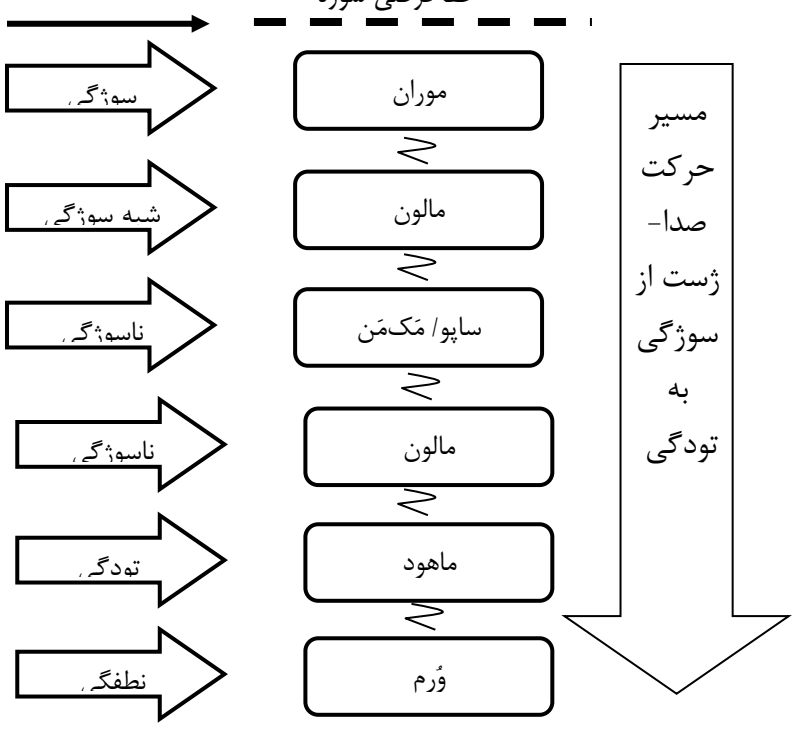
این گزاره نشان می‌دهد او برای پشت‌سر گذاشتن روزها و رساندن آن بـه پایـان، روایـت خلـق می‌کند و همچنین به نوشتن خاطراتش می‌پردازد که در مورد مَک‌مَن/ ساپو است. پس از آن مالون- ژست است که گویی پا ندارد و از کمر به پایین قطع است. پس از مـالون- ژسـت بـه مـاهود ژسـت می‌رسیم که در یک تُنگ زندگی می‌کند و فیگور آخر وُرم است که او نطفه‌ای است کـه مـی‌خواهـد وارد ساحت زیست شود. به‌صورت نمونه روند افولی هر فیگور را در جدول زیر نشان می‌دهیم:

فیگور	نمونهٔ متنی روند افول
موران	«ناگهان دردی شدید در زانویم پیچید» (بکت،۱۳۹۲ الف:۱۷۳). «از خم کردن دوبارهٔ زانویم ناامید شدم» (همان: ۲۰۳)
مالوی	«همان پایی که فکر می‌کردم از دیرباز به غایت خشک شده بود، اما لعنت به

	این پا، چون داشت از همیشه خشک‌تر می‌شد ... همزمان کوتاه و کوتاه‌تر می‌شد» (همان: ۱۰۹)
ساپو/ مَک‌مَن	«ساپو هم کنار او نشست، دستش را روی میز گذاشت و سرش را روی دستش، و فکر می‌کرد تنهاست» (بکت،۱۳۹۲ب: ۶۱)
مالون	«بدنم عملاً توان انجام هیچ کاری را ندارد» (همان: ۱۶)
ماهود	«اسمش چیست، اسمش چه بود، در تُنگش، هنوز می‌توانم ببینمش ... ماهود، اسمش ماهود بود» (بکت،۱۳۹۳: ۱۷۴)
وُرم	ورم نمی‌داند کیست، چیزی نمی‌داند، اما وجود دارد زیرا دیگران او را تصور می‌کنند (ر.ک. همان: ۹۳)

جدول ۱- روند افول

فیگورها با از دست دادن کنش‌های بدنی و ژست‌های انسانی رفته‌رفته خصیصهٔ انسانی را از دست می‌دهند و به موجودی بدون حس مبدل می‌شوند که وجودشان برای تصور دیگری است، اما زمانی‌که وارد ساحتِ زیست می‌شوند، به زیست خود ادامه می‌دهند. سیر افولی صدا- ژست، از سوژگی به تودگی است که مراحلی از سوژگی تا نطفگی و از شخصیت موران به وُرم را پشت سر می‌گذارد. روند کلی این سیر در طرح‌وارهٔ زیر نشان داده شده است:



طرح‌وارهٔ ۲- سیر افولی: از سوژگی به تودگی

۲-۱-۳. تکثر صدا ـ ژست

در سه‌گانه، صدا به‌عنوان ژست اصلی و یک موتیف در سراسر روایت ریشه دوانیده و گفتمان خاصی را رقم زده است. صدا- ژست به‌عنوان منبع ابتدایی و اصلی، سر منشأ سایر ژست‌ها است و ژست‌های دیگر در قالب موران- ژست، مالوی- ژست، مَک‌مَن- ژست، مالون- ژست، ماهود- ژست و وُرم- ژست نمود یافته‌اند. هر یک از این ژست‌ها اگرچه در روایت، جایگاه ویژهٔ خود را دارند اما با یکدیگر همپوشانی دارند، این امر بر یک «منِ» واحد گواهی می‌دهد که طی یک روند افولی فقط از فیگوری به فیگور دیگر مستحیل می‌شود. در این وضعیت صدا از انتزاع به عینیت می‌رسد و آن ژست‌ها و فیگورها شکل تجسدیافتهٔ صدا هستند. بکت در این گفتمان، شکاف عمیق سوژهٔ دکارتی را نمایان می‌کند که بالاخره این منِ واحد اندیشنده کیست؟ در سه‌گانه چیزی به‌عنوان «من» واحد وجود ندارد، منی که با آن مواجه می‌شویم منِ متکثر است. در این گفتمان، صدا به‌عنوان ژست اصلی ایفای نقش می‌کند. صدا با حلول به کالبدهای متفاوت، خود را به عرصهٔ عینت و حضور جسمانه‌ای می‌کشاند. بنابراین صدا- ژست با اتخاذ و نفی ژست‌های مختلف در عین وحدت، متکثر می‌شود. او با حفظ ژست اصلی خود (صدا) در ژست‌های جدیدی ظاهر می‌شود.

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم فیگورها با از دست دادن ژست‌های انسانی و حتی از دست دادنِ ژست‌های بدنیِ ساده از قبیل حرف زدن، راه رفتن و... خصلت‌های انسانی را نیز از دست می‌دهند و فاقد «من» واحد می‌شوند و کم‌کم به وُرم/ کرم مبدل می‌شوند که وجودش بایستی به‌میانجی تصور دیگری حادث شود. بنابراین می‌توان گفت تمام این سه‌گانه زاییدهٔ خیال صدا- ژست است؛ موران‌ها، مالوی‌ها، مالون‌ها و... همگی وجود دارند چون اوست که آن‌ها را تصور می‌کند:

«حقیقتش فکر می‌کنم همهٔ آنها اینجا هستند، دست کم، از مورفی[1] (به بعد همگی، به نظرم همهٔ ما اینجا هستیم ... همهٔ ما همیشه همین‌جا بوده‌ایم، همهٔ ما همیشه همین‌جا خواهیم ماند. این را می‌دانم» (بکت، ۱۳۹۳ :۱۰).

«همهٔ ما اینجا هستیم» به این موضوع اشاره دارد که تمامی فیگورهای خلق شده، زاییدهٔ خیال راوی هستند و چون راوی آنها را تصور کرده، موجودیت فیگورها به رسمیت شناخته می‌شود:

«این مورفی‌ها، مالوی‌ها و مالون‌ها دیگر هیچ کدام فریبم نمی‌دهند. آنها باعث شدند وقتم را تباه کنم، بی‌دلیل و به عبث رنج بکشم، و از آن‌ها حرف بزنم در حالی که برای حرف نزدن و سکوت کردن، می‌بایست از خودم و فقط از خودم حرف می‌زدم» (همان: ۲۶).

[1]. Murphy

تمامی این ژست‌ها، شکل تجسم یافتهٔ صدا هستند. در مورد اسم مورفی، ریشهٔ این کلمه یونانی و مرف[1] است (آیتو۵۲۱) (ذیل مدخل Form)؛ و هنگامی که با پیشوند meta به معنیِ فرا، تلفیق شود، «تغییر شکل» معنا می‌دهد. آشوری در فرهنگ علوم انسانی واژهٔ metamorphosis را به معنای «مسخ و دگردیسی» آورده است (آشوری ۲۷۵). تردیدی نیست که بکت در انتخاب نام مورفی برای اولین فیگور رمان، به ریشهٔ یونانی آن نظر داشته است. مورفی اولین فیگوری است که در جهان بکتی پا به عرصهٔ ساحت زیست می‌گذارد و او را با این تفاسیر می‌توانیم موجود قابل مسخ بدانیم؛ موجودی که دائماً در حال دگردیسی است و از ژستی به ژست دیگر متغیر است. بنابراین جوهرهٔ اصلی تمامی ژست‌های بکتی همین صدا است که اولین شکل تجسدیافتهٔ آن، مورفی است و او نیز با توجه به معنای نامش، موجودی در حال دگردیسی است که متکثر می‌شود. پس صدا- ژست به عینت در می‌آید و مبدل به مورفی می‌شود و مورفی با توجه به ویژگی اسمش و آنچه در روند آثار بکت می‌بینیم، دائم در حال «شدن» است. این صیرورت روند افولی فیگور را رقم می‌زند.

۲-۱-۴. فیگور برساخته

«صدا- ژست» در تمام فیگورهای بکتی نفوذ کرده و بر تمامی راویان حاکم است. هرچند که صدا- ژست نیز تحت سیطرهٔ صدا- ارباب است. صدا- ژست، فراراوی است که فیگورهای دیگر به میانجی او روایت می‌شوند و صدا- ارباب، فراتر از فراراوی است. «ارباب» است که حکم نهایی پایان یا ادامه دادن روایت‌ها را صادر می‌کند:

«وقتی قاصد به سمت ارباب می‌رود، و وقتی ارباب گزارش را بررسی می‌کند، و وقتی قاصد با حکم ارباب بر می‌گردد، کلمه‌ها تداوم می‌یابند، کلمه‌های نادرست، تا وقتی حکم برسد، برای پایان دادن به همه چیز یا ادامه دادن همه چیز ... از همان لحظه که قاصد راهی می‌شود تا وقتی که با دستورهایش باز می‌گردد، یعنی با حکم ادامه بدهید» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۱۳۱).

تمامی فیگورها، ژست‌های برساخته و انتخاب شدهٔ «ارباب» هستند که هنوز می‌خواهد بازیِ ساحتِ زیست «ادامه» داشته باشد. «ارباب» و «قاصد» یادآور دو زوج گیبر[2] و یودی[3] هستند که موران برای آن‌ها کار می‌کرد:

«گیبر گفت، دستورات از این قراره ... امروز راهی می‌شی» (همان: ۱۳۸- ۱۳۷).

---

[1] morph
[2]. Gaber
[3]. Youdi

«گیبر» قاصدی است که به موران دستور می‌دهد «راهی» شود. پس اوست که محرک و آغازگر روایت موران می‌شود. «یودی» رئیس است و هیچ‌وقت دیده نمی‌شود. نوع ارتباط یودی با گیبر و گیبر با موران- ژست، برابر است با نوع ارتباط صدا- ارباب با صدا- ژست و صدا- ژست با سایر فیگورها. یودی به‌میانجی گیبر با موران و مأموران در ارتباط است. صدا- ارباب نیز به‌میانجی صدا- ژست، روایت سایر فیگورها را قلم می‌زند. دلوز می‌گوید: موسیقی باید نیروهای بی‌صدا را صدامند کند و نقاشی تلاش کند نیروهای رؤیت‌ناپذیر را رؤیت‌پذیر سازد (دلوز۱۱۰) مبتنی بر این گزارهٔ دلوز، ما می‌توانیم بگوییم ادبیات می‌بایست نیروهای روایت‌نشده را روایت کند. بدین سیاق بکت فیگورهای نزیسته را به عرصهٔ ساحتِ زیست می‌کشاند.

در سه‌گانه دائماً سخن از کسی است که یا ناشناس است یا به‌میانجی شخصی از بیرون دستور می‌دهد و از بیرون کنترل امور را بر عهده دارد:

«چهار یا پنج نفرشان آمده بودند سر وقتم، اسم کارشان را گذاشته بودند ارائهٔ گزارش ... یکی از آنها ... هر بار تغییرم می‌داد و کمی بیش‌تر به آنچه می‌خواست تبدیلم می‌کرد ... آیا هنوز نامم را غصب کرده، همان نامی که بر من گذاشتند، همان‌جا در دنیای خودشان» (بکت،۱۳۹۳ : ۱۸).

مشخص نیست این «چهار یا پنج نفر» چه کسانی هستند، از کجا می‌آیند اما «کاری» که با او دارند «ارائهٔ گزارش» است. سؤال پیش می‌آید چه نوع «گزارشی»؟ و چرا او را هر بار «تغییر» می‌دهند و به آنچه می‌خواهند «تبدیلش» می‌کنند؟ می‌توان گفت صدا- ژست همان روایتی ناگفته است که آن‌ها او را به ژست‌ها و نقش‌های دل‌بخواه خود «تبدیل» می‌کنند و «ارئهٔ گزارش» بر چگونگی تنظیم روایت دلالت می‌کند. این گزارهٔ آغازین سه‌گانهٔ بکت حکم براعت استهلال این مجموعه را دارد که چگونه نیروهای نامرئی به او شکل می‌دهند. فیگورها زمانی که از عدم به وجود پا می‌گذارند نیروی رؤیت‌ناپذیر را رؤیت‌پذیر می‌کنند.

در هر سه کتاب، شاهد حبس شدن فیگور در چنگال نیروهای نامرئی هستیم و آن‌ها را تحت انقیاد نیروهای نامرئی می‌بینیم. آن‌ها ژست‌هایی هستند که فرایند مرئی کردن نیروی نامرئی را اجرایی می‌کنند. به‌زعم آگامبن، ژست، نمایش نوعی واسطه است که بدین طریق فرایند مرئی ساختن نفس یک وسیله رخ می‌دهد. ژست وضعیتی را ایجاد می‌کند که انسان‌ها به کمک آن واسط بودن را تجربه کنند (آگامبن، ۱۳۹۸: ۷۲). بر مبنای این، فیگورهای سه‌گانه، شکل تجسدیافتهٔ روایت‌های صدا- ارباب هستند که فقط روایت او را حمل می‌کنند و به عرصهٔ ظهور می‌کشانند. اگر «ژست فرایند مرئی ساختن نفس یک وسیله» است (همانجا)، در مقیاس بزرگتر فیگور- ژست‌های سه‌گانه فرایند مرئی ساختن صدا- ارباب هستند. بنابراین فیگورها فقط واسطه بودن را تجربه

می‌کنند. ازآنجایی‌که صدا– ژست عنصر ثابت در تمامی ژست/ فیگورها می‌باشد، صدا– ارباب از طریق او می‌خواهد به بدن‌مندی برسد. ژست در اینجا فیگوری است که امر صدا– ارباب از طریق صدا– ژست بر روی او اجرا می‌گردد تا روایت برساخته و دلبخواه صدا– ارباب اجرایی شود.

۲-۲. افول

در ساحت افول، ژست/ فیگورها در جست‌وجوی «دیگری» هستند و این «دیگری»ای که به آن وابسته‌اند نه تنها معنا و هویّت را برای آنها رقم نمی‌زند بلکه انحطاط آنها را منجر می‌شود. لکان این نوع ارتباط را چنین تبیین می‌کند: این دیگری که من بیشتر از خود به او وابسته هستم، کیست؟ او کسی است که رضایت من نسبت به هویت خودم را برانگیخته است (Lacan,2005:130). این امر نشانگر این است که ما همواره به‌میانجی «دیگری» هویت می‌گیریم. فیگورهای بکتی مدام با غیر و «دیگری» در تعامل هستند. اگرچه موران– ژست، برای دستیابی به معنا به‌دنبال «مالوی/ مالوس» راهی می‌شود امّا در این جست‌وجو او به افول می‌رسد.

۲-۲-۱. سیر فیگور در ساحت هیچ و فروکاسته شدن به ابژه

فیگورهای بکتی برای هویت‌یابی در قالب ژست دیگر تکثیر می‌یابند و به حیات خود ادامه می‌دهند اما فرسوده شده‌اند. دلوز نیز فرسودگی را فراتر از خستگی می‌داند (دلوز ۳۳۵). درواقع، فیگورهای بکتی که اینجا در قالب صدا–ژست نمود پیدا کرده، اگر در صیرورت افولی به بی‌ژستی فروکاسته شوند، باز ادامه می‌دهند. اما به‌سوی هیچ، گام بر می‌دارند. دلوز نیز می‌گوید: «فعال می‌مانیم، اما برای هیچ» (همان: ۳۳۶). درواقع، فیگورهای بکتی در ساحت هیچ، به زیست خود ادامه می‌دهند و با ابژه‌های جهان زیستهٔ خود بازی می‌کنند اما نمی‌خواهند به آن‌ها تحقق ببخشند. در کتابِ اول، مالوی– ژست، به «سنگ‌های مکیدنی» می‌پردازد و با چنان جزئیاتی به آنها می‌پردازد که تمام ذهنیت فیگور درگیر آن است:

«به فروشگاه سنگ‌های مکیدنی رفتم ... در فروشگاهی بزرگ دراز شدم. آنها را به تساوی در چهار جیبم تقسیم کردم و آنها را مکیدم و همین‌طور به نوبت و به نوبت» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۹۸).

مالوی– ژست، چنان دغدغهٔ سنگ‌ها را دارد که حتی متوجه اطراف خود نیست و در «فروشگاه» «دراز» می‌کشد. در کتابِ اول، به دفعات زیاد و با حوصلهٔ تمام به ابژهٔ سنگ و چگونگی تقسیم‌بندی سنگ‌ها در جیب‌هایش و مکیدن آنها پرداخته است (ر.ک. همان : ۱۰۶– ۹۸).

فیگورهای سه‌گانه نیز بیشتر متعلق به ساحت ابژگانی هستند. در سه‌گانه مهم‌ترین اشیا عبارتند از: چوبدستی، چوب زیر بغل، چتر، سنگ، کاغذ و مداد. این ابژه‌ها به اندازه‌ای مهم شده‌اند که مخاطب فیگورها قرار می‌گیرند:

«دوچرخهٔ عزیز، نباید به تو بگویم دوچرخه، تو سبز بودی، مثل خیلی از هم نسل‌های دیگرت و من نمی‌دانم چرا. دوباره دیدنش واقعاً مایهٔ خشنودی بود. شرح و توضیح مفصلش لذت‌بخش خواهد بود. به جای زنگی که در روزگار شما مُد شده، یک بوق کوچک و قرمز داشت. به صدا در آوردن آن بوق برای من واقعاً لذت‌بخش بود، تقریباً یک نقطه ضعف» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۲۰-۱۹).

در این نمونه، شاهد هم‌هویت شدن فیگور با ابژه‌ها هستیم. در اوایل روایت موران، با مباحثی مثل کار، کلیسا، پسرش و هرآنچه مرتبط با نظم نمادین است مواجه هستیم، اما در انتهای روایت همچنان که به مالوی- ژست مستحیل می‌شود، مانند مالوی به جهان زیرین و ابژگان، رنج‌ها و ماقبل سوژگی می‌پردازد:

«بیماری‌ام هرچه که بود، نهفته بود!... اما برگردیم سراغ مگس‌ها، دوست دارم به آن گروه از آنها فکر کنم که اوایل زمستان از تخم در می‌آیند، در خانه‌ها و کمی بعد از آن هم می‌میرند» (همان: ۲۴۱).

در کتابِ دوم، ارتباط مالون- ژست با اُبژگان اطرافش به‌میانجی یک ابژهٔ دیگر صورت می‌گیرد و ابژه‌ها نقش پُررنگی را بر دوش می‌کشند:

«پیامم از طریق چوبدست منتقل می‌شود، قلاب چوبدست را دور شیء مورد نظر می‌اندازم و آن را به سمت تخت می‌کشم ... و عاقبت در دستانم قرار خواهد گرفت. اگر کلاهم بود، شاید آن را بر سرم می‌گذاشتم» (همان: ۱۲۵).

آنچه در نمونه‌ها دیدیم فروکاسته شدن فیگورها به جهان زیرین و ماقبل سوژگی است. تمامی فیگورهای سه‌گانه با ساحت ابژگانی هم‌هویت شده‌اند و خود آن‌ها نیز رفته‌رفته به ابژه تقلیل می‌یابند.

۲-۲-۲. استحالهٔ شبه سوژه به ناسوژه

همان‌طورکه پیش از این گفته شد، صدا- ژست پس از طی کردن مسیر تکوینی سوژگانی تا رسیدن به مرحلهٔ سوژه شدن (موران)، دوباره مسیر افولی‌اش آغاز می‌شود. بنابراین از خط سوژگی کم‌کم فاصله می‌گیرد تا به ناسوژگی می‌رسد. زمانی‌که صدا- ژست، ژست‌های متکثر را اتخاذ و نفی می‌کند، ابتدا سوژه/ موران را نفی می‌کند و بدین طریق، او به کنار رانده می‌شود. پس از آن مالوی-

ژست اتخاذ می‌گردد. مالوی- ژست نخستین ژست افولی است که صدا- ژست با اتخاذ آن، از سوژگی دور و به افول نزدیک می‌شود:

«به نظرم می‌آمد که جسمم به سرعت تغییر می‌کند و غیر قابل شناسایی می‌شود و وقتی دستانم را روی صورتم می‌کردم، احساس می‌کردم که صورتم دیگر صورت من نیست» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۲۴۷).

آنچه در این نمونه از زبان موران- ژست بازگو می‌شود، مسئلهٔ تن است. درواقع، فرایند افول سوژه، با از کف دادن ژست‌های بدنی آغاز می‌گردد و فرسوده شدن سوژهٔ بدنمند آغازگر افول است. «جسم» موران به‌مثابهٔ ژست و نقش ابتدایی «صدا» در حال نفی شدن است. «به سرعت تغییر کردن» و «قابل شناسایی نبودن» نشانهٔ این است که از حالت نُرم خارج شده است به‌طوری که این «صورت» دیگر صورت او نیست. پس صدا- ژست با نقش موران- ژست آن‌قدر هم‌هویت شده است که حالا با نفی ژست اولیه (موران) خود را نمی‌شناسد؛ چون دارد به مالون- ژست مستحیل می‌شود. ازاین روی، نسبت با خود اولیه بیگانه و غریبه است و خود را «نمی‌شناسد».

در ادامه نیز می‌بینیم که «زانوانش» مانند مالوی دردمند و دارای نقص است و مانند او از «چوب زیر بغل» استفاده می‌کند:

«وضع زانویم اصلاً بهتر نشده. بدتر هم نشده. چوب زیر بغل دارم» (همان: ۲۵۴).

موران زمانی که در جست‌وجوی مالوی است از جنگل سر در می‌آورد و در آنجا با غریبه‌ای مواجه می‌شود که به خودش شباهت دارد:

«شباهتی مبهم به صورت من داشت» (همان: ۲۱۹).

این شباهت‌ها نشان از این امر دارد که فیگورهای متکثر از یک منِ واحد هستند. این نمودهای گوناگون که به یکدیگر شباهت دارند، در سه‌گانهٔ بکت تبدیل به موتیف می‌شود. اما آیا آن مرد غریبه، مالوی نیست که با یکدیگر دیدارکردند؟ در ادامه آن غریبه به دنبال پاسخ سؤالی از موران بود:

«می‌خواست بداند پیرمردی را ندیده‌ام که با یک چوبدست از آنجا رد شود» (همان: ۲۲۰).

ازآنجایی‌که موران دیگر قادر به شناسایی خود نبود می‌توان گفت آن غریبه مالوی یعنی خود موران است. مالوی و موران هردو از چوبدستی استفاده می‌کردند.

در ادامه می‌بینیم که آن غریبه به کف زمین می‌افتد اما واضح نیست که بی‌هوش شده یا مرده است:

«دیدم دراز به دراز کف زمین افتاده و سرش شبیه خمیر شده بود. متأسفم که نمی‌توانم بیش از این توضیح بدهم که آن وضعیت چطور پیش آمد... خود من، جز چند خراش جزئی، زخمی نشده بودم ... او دیگر شباهتی به من نداشت» (همان: ۲۲۱-۲۲۰).

این مواجهه نشانگر این است که مدام فیگورهای یک کل زاده می‌شوند و می‌میرند. وقتی می‌گوید دیگر شباهتی به من نداشت یعنی موران- ژست، نفی و کشته شد، چون موران بود که به دنبال مرد چوبدست‌دار(مالوی) می‌گشت. این نمونه‌ها نشان می‌دهد موران- ژست به‌طور کامل به مالوی- ژست مبدل شده است. در این بخش موران و مالوی و آن غریبه در یک فرایند تطبیقی در یکدیگر آمیخته می‌شوند و به دیگری یعنی مالون مبدل می‌شوند. براساس این، عنصر ثابت یعنی صدا- ژست برای ادامهٔ زیست خود پس از تهی شدن از موران و مالوی، ژستِ مالون را برمی‌گزینند.

۲-۲- ۳. مسخ شدن ناسوژه به توده

در این فرایند، با شش ژست مواجه هستیم. مالون- ژست، ساچو/ مَک‌مَن- ژست، ماهود- ژست و وُرم- ژست. در این میان، ژستِ ساپو/ مَک‌مَن بیشترین نقش را در خاطرات مالون دارد و مالون به‌عنوان راوی پشت نقش آنها پنهان می‌شود و بدین طریق از خود کنونی‌اش فاصله می‌گیرد. صدا- ژست، با نفی ژستِ مالون به ژست ماهود و وُرم تقلیل می‌یابد. در گزارهٔ آغازین کتابِ دوم، فیگورِ مالوی از همان ابتدا به نفی خود می‌پردازد:

«به زودی می‌میرم و همه چیز تمام می‌شود» (همان: ۵)

و این سخنان مالون شباهت زیادی به سخنان مالوی دارد:

«حالا فقط دوست دارم از چیزهایی که باقی مانده‌اند حرف بزنم، خداحافظی‌هایم را بکنم و روند مردنم را کامل کنم» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۵).

گفتیم اتاق به‌مثابهٔ رَحِم است. بنابراین فیگورهای بکتی از این تکرار مرگ و زندگی گویی آگاهند و قبل از تولد فرسوده هستند و به مرگ و نیست شدن می‌اندیشند. مالون نیز به همین موضوع اشاره می‌کند:

«به هدفی که در روزگار جوانیم برای خودم در نظر گرفته بودم نزدیک می‌شوم، همان هدفی که در عمل مرا از زندگی کردن بازداشت و حال در آستانهٔ نیست شدن، به هستی و موجودیتی دیگر می‌رسم. چه جالب!» (بکت، ۱۳۹۲ ب: ۲۹).

در این نمونه‌ها، مالون- ژست می‌خواهد از خود تهی شود و به «موجودیتی» دیگر برسد و او به این تبدیل‌ها آگاه است. او در «آستانهٔ نیست شدن» قرار دارد و مشکل او «نیست شدن» نیست، فقط

مراقب «درد احتضار» است (همان: ۵). او برای اینکه لحظات بگذرند تا به نیستی برسد با امر ممکن بازی می‌کند. امر ممکن برای او «دفترچه» و قلمش است:

«مداد من. یک مداد ونوس کوچک است و بدون تردید هنوز سبزرنگ، پنج یا شش ضلعی و در هر دو سو نوک دارد... . از هر دو نوک استفاده می‌کنم و معمولاً آنها را می‌مَکَم، عاشق مکیدن هستم» (همان: ۷۹).

درواقع، فیگورهای بکتی تا رسیدن زمان «نیست» شدنشان با جهان ابژگانی پیرامون خود به خوبی اُنس می‌گیرند و بدین وسیله دورهٔ انتظار را سپری می‌کنند.

صدا– ژست دِگر بار از ژستِ مالوی تهی می‌شود. او دربارهٔ نیست شدن از زبان مالوی می‌گوید:

«اگر جرأت بیانش را داشتم، باید بگویم که دارم زاده و به زهدان مرگ وارد می‌شوم» (همان: ۱۷۵).

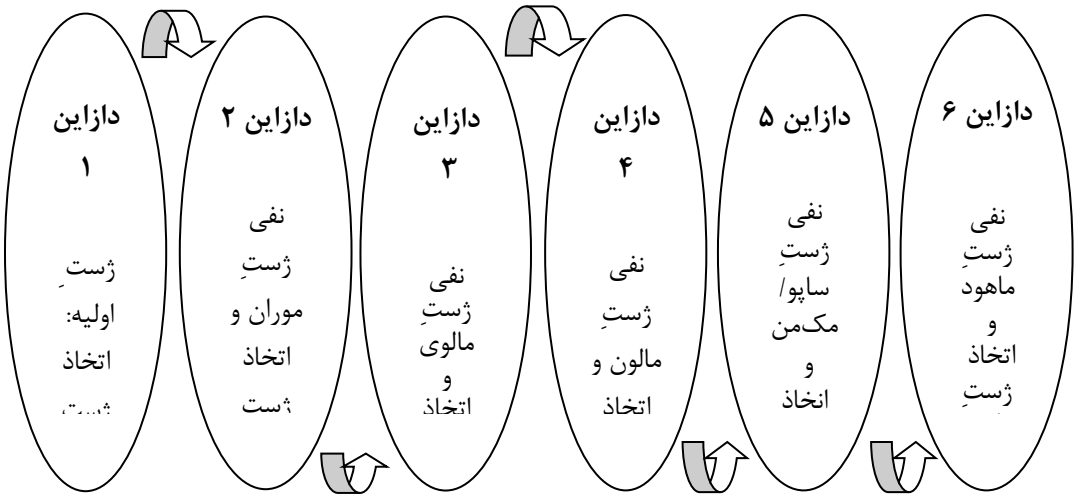
صیرورت ژست‌ها پشت‌سرِهم و تنیده در یکدیگرند. صدا، ژست و نقش مالوی را نفی می‌کند و وارد ژست ماهود و وُرم می‌شود. در کتابِ سوم، صدا– ژست به شکل شبحی معلق و نامناپذیر گاهی خود را ماهود می‌خواند و گاهی می‌گوید وُرم است. وُرمی که هنوز زاده نشده و در حالت نطفگی است:

«دیروز ترکش کردم، جهان ماهود را... داستان‌های ماهود به پایان رسیده‌اند» (همان: ۹۱)؛ «من مثل وُرم هستم، بدون صدا یا بدون دلیل، من وُرم هستم، نه، اگر ورم بودم که خودم این را نمی‌دانستم، این را نمی‌گفتم، هیچ چیز نمی‌گفتم، فقط وُرم بودم و بس ... اینکه چون امکان ندارد ماهود باشم، که البته ممکن است بوده باشم، پس باید وُرم باشم که البته ممکن نیست باشم. اما آیا هنوز آنها هستند که می‌گویند وقتی نتوانسته‌ام وُرم باشم، پس ماهود خواهم بود» (همان: ۹۵).

در این نمونه شاهد تشتت فیگور هستیم که به‌غایت دچار از هم‌گسیختگی و فروپاشی است؛ صدایی که وضعیت‌های ممکن و هستندگی خود را بیان می‌کند، اما عقیم می‌ماند و قادر به بیان خود نیست. او گاهی ماهود است، گاهی وُرم، گاهی فیگوری که در یک نقطه نشسته است و پلک نمی‌زند و از چشمانش اشک سرازیر می‌شود یا به‌زعم خودش شاید مغزش آب شده باشد (همان: ۱۱) و او گاهی خود را «یک کرهٔ بزرگ سخنگو» (همان: ۲۹) می‌خواند. او در کتابِ سوم بین دازاین‌های گوناگون به‌صورت مدام در حال آمدوشد است و هربار منتظر «نوبتش» است تا وارد دازاین بعدی بشود و ژست بعدی را اتخاذ کند.

«ماهود دیگر به‌حال خود رها شده. و من منتظر نوبتم هستم» (همان: ۱۴۰).

براساس مدل ارائه شده در زیر، سیر حرکت افولی فیگور را می‌توان مشاهده کرد:



طرح‌وارهٔ ۳- فرایند افولی سه‌گانه

براساس این طرح‌واره، در روند انحطاطی سه‌گانه همان‌طور که سوژه‌ها افول می‌کنند ما شاهد افول و تقلیل‌یافتن ابژه‌ها نیز هستیم. موران برای پیداکردن مالوی از «موتور سیکلت» استفاده می‌کند؛ «موتور» موران به «دوچرخهٔ» مالوی مبدل می‌گردد و بعد این «دوچرخه» تقلیل می‌یابد و «چوب زیربغلی» مالوی جایگزین آن می‌شود؛ سپس در مالون «چوبدستی» و «قلم» جایگزین می‌شود. بدین سیاق در این جستجو و کنش هیچ‌انگارانه همه چیز رو به تقلیل و زوال است. اگرچه قلم در یک روایت عادی نشان از افول نخواهد بود، اما در سه‌گانه این مسیر سکون را تداعی می‌کند.

۲- ۳. پسا- افول

پسا- افول ساحتی است که ژست/ فیگورها دیگر چیزی برای از دست دادن ندارند. آنها در ساحت پیشا- افول برای به‌دست آوردن هویت و معنا دادن به خود تلاش کردند و نه تنها آن را به‌دست نیاوردند که در ساحت افول شاهد تقلیل یافتگی، انحطاط و مستهلک شدن آنها بودیم. حالا در ساحت پسا- افول از این امر آگاه می‌شوند که این روند چیزی جز تکرار و فرسایش نیست و آنها در این تکرار به یک ابژه فروکاسته شدند و ژست محضی هستند که از نقشی به نقش دیگر مبدل می‌شوند تا حمل‌کنندهٔ روایت صدا- ارباب باشند. بدین سیاق در ساحت پسا- افول فیگورها می‌کوشند تا روند فیگور شدگی را متوقف سازند و بدن را نیز نفی و طرد می‌کنند. آنها با فرایند افولی، مسیر انحطاط و پراکَنش خود را در پیش می‌گیرند و بدین وسیله با نیروی نامرئی مقابله می‌کنند؛ مبارزهٔ

تن‌به‌تن با آپاراتوس قدرت، سبب کژریختی و دِفرمه شدن فیگورها می‌گردد. آنها با زُدودن بدن، وضعیت کنونی خود را نفی می‌کنند و به ابتدایی‌ترین شمایل خود عدول می‌کنند.

۲-۳- ۱. کارکرد ریزژست در کلان‌ژست

در این بخش ما کلان‌ژست را فیگوری ازهم‌گسسته و افولی در نظر می‌گیریم که میل به عدم دارد. این فیگور، غایت فیگوری است که از ژست‌بودگی خارج می‌شود و دیگر حمل‌کنندهٔ روایتِ صدا- ارباب نیست. براساس این، ما با کلان‌ژستِ عدم مواجه هستیم. در این اثناء ریزژست‌هایی نیز وجود دارند که در خدمت اجرایی شدن کلان‌ژست هستند تا مسیر رسیدن به عدم را هموار کنند.

۲ -۳- ۱- ۱. ژستِ تن- گریز

فیگوری که می‌خواهد به عدم برسد، می‌بایست به‌کلی در مقابل صدا- ارباب ایستادگی کند. ازآنجایی‌که صدا- ارباب می‌خواهد ساحت جسمانه و تنانگی را تجربه کند، فیگور بایستی از تن‌مند شدن بگریزد و بُعد تنانهٔ خود را بِزُداید. بنابراین فیگور برای نه- تن شدن باید در مقابل تحمیل نیروی صدا- ارباب ایستادگی کند. به‌طور کلی، سوژگی ژست‌های خاص خودش را دارد از ژست‌های حرکتی و تنانه گرفته تا ژست‌هایی که درون سوژه رسوب می‌کند و کم‌کم صورتک و نقابی می‌شود که سوژه با آن هم‌هویت می‌شود. اما وجه دیگر ژست، وجه رهایی‌بخش آن است که رابطهٔ اساسی نظم موجود را زیر سؤال می‌برد.

«کاش می‌دانستم که با همان پای چلاق هم می‌توانم خودم را به او برسانم» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۱۴)؛ «با وجود دو چشمی که فقط یکی از آنها بیش و کم درست می‌بیند» (همان: ۷۱).

اینجا ابتدایی‌ترین ژست، ژست‌های تنانه است که فیگور بکتی با ساقط کردن آن نظام موجود را مختل می‌کند. یعنی او به‌جای سوژهٔ سالم، کارمند، مقتدر، مقید، ژست‌های مفلوک و معیوبی را برمی‌گزیند که دارای اعوجاج و کژریختی است تا روند فیگور تا سوژه شدن را متوقف می‌کند. او می‌خواهد با این توقف تن را از خود بزُداید، چراکه به‌زعم مرلوپونتی تن واسط میان جهان درون و بیرون است (ر.ک. مرلوپونتی، ۱۳۹۴ :۱۷)؛ بنابراین برای اطاعت از «نظم نمادین» که قلمرو جهان بیرونی است ابتدا بایستی سوژهٔ تنانه شد. از این جهت است که فیگور سه‌گانه از تن می‌گریزد: «اگر اختیار بدنم در دست خودم بود، بدنم را از پنجره می‌انداختم بیرون» (بکت، ۱۳۹۲ ب: ۷۲). این تن از ساقط شدن پاها آغاز می‌شود اما رفته‌رفته به تنِ ساکن می‌رسد.

۲-۳- ۱- ۲. ژستِ ابژگانی

فیگورهای سه‌گانه می‌توانند با ابژه‌ها تعامل خوبی برقرار کنند و رفته‌رفته خودشان هم به شبه ابژه مبدل می‌شوند. میل آنها برای رسیدن به ابژگی می‌تواند به این دلیل باشد که می‌خواهند از سوژگی فاصله بگیرند و در مقابل آن بایستند. بنابراین خرده‌ژست‌های حرکتی آنها بیشتر در جهت تعامل با ساحت ابژگان است:

«کلاهم را برداشتم... دستی را که با آن کلاه را گرفته بودم تا آنجا که می‌توانستم پیش انداختم و بعد در مسیری قوس‌مانند تکانش دادم، جلو و عقب. حین انجام این کار، برگردان یقهٔ پالتوام را نگاه کردم و دیدم که باز و بسته می‌شود» (بکت، ۱۳۹۲ الف: ۱۶).

ارتباط فیگور با جهان سوژگان عقیم است و اگر تعاملی هم با آنان داشته باشد به همان شیوه‌ای است که با ابژگان در ارتباط است. او در مورد نوع ارتباط با مادرش می‌گوید: «من با تقه زدن به جمجمه‌اش با او ارتباط برقرار می‌کردم» (همان: ۲۲). در ادامه می‌بینیم که فیگور سه‌گانه شبیه به ابژه می‌شود:

«در این اتاق هیچ رنگی وجود ندارد مگر اینکه این روشنایی خاکستری را بتوان رنگ نامید! ... رنگ مورد نظر در این اتاق چیزی میان خاکستری و سیاه است ... خود من هم خیلی خاکستری هستم، گاه حتی احساس می‌کنم از وجودم رنگ خاکستری ساطع می‌شود، درست مثل شمدهایم» (بکت، ۱۳۹۲ ب: ۷۶ـ ۷۵).

«رنگ خاکستری» از آنجایی‌که همرنگ با سنگ است، بر سنگ‌وارگی دلالت دارد. یعنی او به ابژهٔ سنگ و «شمد» خود را فرومی‌کاهد. روند دگردیسی به ابژه تا جایی پیش می‌رود که او از ژست-های انسانی کاملاً تهی می‌شود و به فقدان ژست می‌رسد، طوری که نه پا دارد نه دست دارد و نه هیچگونه ژست‌های حرکتی که متعلق به انسان باشد و او برای توصیف خود از ژستِ هندسی کُره استفاده می‌کند. بنابراین، فیگور سه‌گانه با از کف دادنِ ژست‌های سوژگی بی‌چهره می‌شود و به «کُرهٔ سخنگو» مبدل می‌شود.

۲-۳-۱-۲. تن پاشیدگی و ژستِ صدا

یکی از گزاره‌های کلیدی در سه‌گانه، «تکمیل کردنِ روند مرگ» است که در هر سه کتاب به آن اشاره می‌کند، ضمن اینکه گفتمان سه‌گانه نیز روند مردن تدریجی را نمایان می‌کند:

«حالا فقط دوست دارم از چیزهایی که باقی مانده‌اند حرف بزنم، خداحافظی‌هایم را بکنم و روند مردنم را کامل کنم» (بکت،۱۳۹۲ الف: ۵)؛ «سرانجام بازی کردن و در عین زنده بودن مُردن» (همان: ۵۶) مالون؛ «یا، بیا، لطفاً کمی همکاری، روند مردنت را کامل کن (بکت، ۱۳۹۳: ۷۲).

آنچه فیگور/ ژست می‌خواهد از طریق مرگ از آن رها شود، مسئلهٔ «تن» است. تنی که اگر بپوسد و از بین برود نظام نمادین را درهم می‌شکند. فیگورها با ادامه دادن در ساحتِ زیست، فقط حمل کنندهٔ روایت صدا– ارباب هستند به این دلیل است که «مرگ» را راه حل می‌دانند:

«بیایید از این مسائل مرضی و تیره و تار بگذریم تا من به مسئلهٔ افول و مرگ خودم بپردازم ... بعد کل ماجرای مورفی‌ها، مرسیه‌ها، مولوی‌ها، موران‌ها و مالون‌ها به پایان خواهد رسید، مگر آنکه در آن سوی گور نیز ماجرا همچنان ادامه یابد» (بکت، ۱۳۹۲ ب: ۱۰۲).

با «مرگ» و «افول» فیگور، تمامی فیگورها از بین می‌روند. یعنی موجودیت و ساحتِ زیست با این شکل فعلی نابود می‌شود؛ اما نگرانی فیگور از این است که مبادا «مرگ» پایان ماجرا نباشد و «آن سوی گور» همین داستان ادامه داشته باشد. فیگورها، ژستی هستند که صدا– ارباب بدین وسیله جسمانگی و تنانگی را تجربه می‌کند. پس حضور فیگورها در ساحت زیست به جهت پدیدار کردن نیروی نامرئی (صدا– ارباب) است؛ نیرویی به‌مثابهٔ فرمانده که پشت ساحت زیست، فیگورها را اداره می‌کند اما هیچ‌گاه خودش دیده نمی‌شود. فیگور/ ژست‌ها بر این امر صحه می‌گذارند و نیروی نامرئی را به‌میانجی خود آشکار و مرئی می‌سازند؛ اما ژست دو وجه دارد از طرفی می‌تواند وسیله‌ای باشد برای مرئی ساختن نیروهای نامرئی و آپارتوسیِ قدرت و از سویی دیگر می‌تواند وجه رهایی‌بخش داشته باشد. بنابراین پس زدن بدن و مبدل‌شدن به «بدن بدون اندام» (ر.ک. دلوز، ۱۳۹۳: ۹۶) راهی است که بدن از خودش رها می‌شود و از ژست‌شدگی برای صدا– ارباب خود را وا می‌نهد. مرگ و افول تنانه‌ای که بکت از آن یاد می‌کند مرگ جسمانه نیست، او می‌خواهد در تنی که زیر یوغ نیروهای نامرئی هستند بمیرد تا به آن تنِ خودآئین رستخیز شود. از این روست که با هربار دوباره زاده شدن امید دارد به آن تن خودآئین برسد. او می‌کوشد با ژست‌های تکین خود روند سوژگی را مختل کند:

«عجیب است، دیگر پاهایم را احساس نمی‌کنم، و این خودش موهبتی است» (بکت، ۱۳۹۲ ب: ۹۹).

در این روند با از کف رفتن کامل ژست‌های انسانی فیگور دقیقاً مسیری ضد سوژگی را پیش می‌برد.

عنصر مورد علاقهٔ دیگر بکت «صدا» است که توسط آن پسماند تنانگی به بیرون تُفیده می‌شود. این صدا به‌مثابهٔ وراجی مدام است. وراجی‌های فیگور به‌میانجیِ حفرهٔ دهان به بیرون می‌گریزد. بنابراین حرف‌زدن مدام، آخرین تلاش‌های فیگور برای بیرون راندن بدن است. به‌زعم دلوز، بدن از

طریق دهان باز، از راه معده یا مقعد، از گردی لگن دستشویی و یا از نوک یک چتر می‌گریزد (دلوز، ۱۳۹۷: ۱۰۲). در سه‌گانه ما با چتر، عمل دفع و حرف‌زدن مدام مواجه می‌شویم:

«من هیچ کاری ندارم انجام بدهم ... مجبورم حرف بزنم، این حرف‌زدن هر معنایی که داشته باشد فرقی ندارد. باید حرف بزنم بی‌آنکه حرفی برای گفتن داشته باشم، هیچ حرفی جز حرف دیگران. هیچ کس مجبورم نمی‌کند ... هیچ چیز از حرف زدن معافم نمی‌کند» (بکت، ۱۳۹۳ : ۴۳).

فیگور/ ژست به‌میانجی حرف‌زدن، بدن را به بیرون پس می‌دهد تا به بی‌اندامی (کرهٔ بزرگ) مبدل شود. او با تن ندادن به نیروهای قدرت می‌خواهد از تن‌شدگی بُگریزد به همین دلیل فشار از طرف فیگور برای مقابله با آن نیروها و از آن طرف فشار نیرو برای ادامه دادن، سبب کژریختی و دِفورمه شدن فیگورهای بکتی می‌شود. فیگورهایی که هربار تلاش می‌کنند سیر روند سوژگی را متوقف سازند و هیچ‌گاه به سوژگی تن نمی‌دهند؛ چراکه به‌زعم آگامبن، سوژه حاصل مواجههٔ تن‌به‌تن با آپاراتوس‌هایی است که سوژه در آن به بازی گذاشته شده است (آگامبن۸۲). ازآنجایی‌که ما با منفیت ژست روبرو هستیم؛ ژست یک وجه منقادساز و یک وجه رهایی‌بخش دارد. بنابراین اگرچه گفتیم فیگورهای بکتی فاقد ژست هستند و از این رو آنها مستهلک و بی‌چهره می‌شوند، اما آنها فاقد ژست‌های آپاراتوسیِ منقادساز هستند نه ژست رهایی‌بخش. آنها با ژست‌های خاصِ خود نظام نمادین را درهم می‌شکنند و از روند آن جلوگیری می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به چگونگی سیر سوژهٔ بکتی در مسیر افول پرداخته شد. سوژهٔ بکتی در این وضعیت و در آستانهٔ رسیدن به نظم نمادین در برابر آن مقاومت می‌کند و خود را از انقیاد او می‌رهاند. درنتیجه به فیگورهایی تبدیل می‌شود که لحظه‌به‌لحظه به سمت انحطاط و نزول پیش می‌رود. در این مسیر افولی، فیگورها در انقیاد صدای مطلق (ارباب) قرار گرفته‌اند و توان رهایی از قید و بند او را ندارند. درنتیجه فیگور در وضعیتی حایلی قرار می‌گیرد که در هیچ‌کدام از قالب‌های نظم نمادین، عدم مطلق و هستی جای نمی‌گیرد و تنها در میان دازاین‌های مختلف سرگردان می‌شود که رو به افول است. در این حالت، هر لحظه از سوژگی فیگور کم می‌شود تاجایی‌که به وضعیت شبه‌سوژگی و سپس به ناسوژگی می‌رسد. این افول تا جایی ادامه پیدا می‌کند که به‌کلّی ژست‌هایش را از دست می‌دهد و دچار فروپاشی می‌شود. این فرایند در قالب سه ساحت پیشا- افول، افول و پسا- افول نمایانده شده است. در ساحت اول که مرحلهٔ سوژگی است موران- ژست به شبه‌سوژگی (مالوی) مبدّل می‌شود. در ساحت دوم، هر دو در هم تنیده می‌شوند و به ناسوژه و فیگور جدیدی به نام مالون می‌رسند. در ساحت سوم یعنی پسا- افول به‌کلّی فیگور دچار فروپاشیدگی می‌شود؛ طوری‌که تا حدّ

یک صدا تقلیل می‌یابد. در این ساحت، فیگورها با تبدیل شدن به ابژه و ژست محض، حمل‌کنندهٔ روایت صدا– ارباب هستند. در این وضعیّت، روند فیگور شدن آنها متوقّف می‌شود و در نهایت با نفی و زدودن بدن، به ابتدایی‌ترین حالت خود می‌رسند. درنتیجه فیگور بکتی از وضعیّت باشندگی به استحاله‌شدگی و از سوژگی به ناسوژگی و افول می‌رسد. درواقع در گفتمان تک‌گویی‌های سه‌گانهٔ بکت سوژه‌ها به دلیل عدم توانایی حتی نمی‌توانند دارای ژست باشند و این فقدان ژست منجر به افول و فروکاسته شدن سوژه‌های بکتی به ماقبل سوژه می‌شود. همچنین ژست، سوژه را تحت سیطرهٔ خویش در می‌آورد و سوژگی منوط بر ژست می‌شود به اندازه‌ای که می‌تواند موقعیت و جایگاه سوژه را بازتعریف کند. هرچند که ژست می‌تواند میانجی‌ای باشد برای دوباره احیاء شدن هویّت سوژه اما سوژه‌های بکتی ژست‌های خود را از کف داده و تهی از آن هستند. سوژه‌هایی فروپاشیده که هویّت منسجمی ندارند. بنابراین، ما با روند افولی، انحطاطی و پراکَنش سوژه مواجه هستیم که در نهایت به اضمحلال و فقدان هویّت سوژه ختم می‌شود.

Refrences

Agamben, Giorgio. *Aimless means: Notes on politics*. translated by Omid Mehrgan and Saleh Najafi. Tehran: Cheshme, 2016.

Agamben, Giorgio. *Desecrations*. translated by Saleh Najafi and Murad Farhadpour. Tehran: Markaz, 2018.

Aito, Jan. *English etymological dictionary*. translated by Hamid Kashanian, Tehran: Farhang Nou, 2007.

Ashuri, Darush. *Culture of Humanities*. Tehran: Markaz, 2017.

Strathern, Paul. *Getting to know Beckett*. translated by Amir Ahmadi Arian. Tehran: Merazan, 2008.

Beckett, Samuel. *Malui*. translated by Soheil Sami. Tehran: Sales, 2012 A.

Beckett, Samuel. *Malone dies*. translated by Sohail Sami, Tehran: Sales, 2012 B.

Beckett, Samuel. *Nameless*. translated by Sohail Sami. Tehran: Sales, 2013.

Brown, L. *Beckett, Lacan and the Voice*. Lbidem Press. Cambridge University Press, 2016.

Chekhov, Mikhail. *Acting*. Vol. 1. translated by Kiasa Nazeran. Tehran: Ghatreh, 2018.

Daniali, Aref. *The relationship between the body and the subject from Michel Foucault's point of view*. 2007. Shahid Beheshti University. Faculty of Literature and Human Sciences. master's thesis.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Emotion*. translated by Babak Salimizadeh, Tehran: Rozbahan, 2013.

Deleuze, Gilles. *A Life*. translated by Peyman Gholami and Iman Ganji. Tehran: Cheshme, 2017.

Descartes, René. *Discourse on Methods and Meditations*. translated by F. E. Sutcliff. London: Penguin Books, 1968.

Durant, Will and Ariel, Durant. *Interpretations of life*. translated by Ebrahim Mashari. Tehran: Nilofar, 2011.

Fink, Bruce. *Lacanian subject*. translated by Mohammad Ali Jafari, Tehran: Quqnus, 2017.

Homer, Shun. *Jacques Lacan*, translated by Mohammad Ali Jafari and Seyyed Mohammad Ebrahim Tahai, Tehran: Quqnus, 2014.

Kanani, Ebrahim. *Analyzing the discursive function of light, sound and color in Maulavi's Masnavi: a symbolic-semantic approach*. 2013. Semnan University. Faculty of Humanities. Department of Persian Language and Literature. Thesis Ph.d.

Kanani, Ebrahim and Akram Safikhani. "The Place of Lacan's Great Other and How the Subject is Formed in Beckett's Texts for Nothing" *Journal of Philosophical Investigations*, vol. 16, no. 40 (November 2022): 613-632.

Kanani, Ebrahim, et al. "The gesture and transcendence of the subject in a lyric by Rumi". *ournal of Boostan Adab (Poetry Studies Journal). Vol. 14, No. 3 (53), (November 2022): 267-296.*

Kant, Immanuel. *Criticism of pure reason*. translated by Behrouz Nazari. Kermanshah: Bagh Nei, 2010.

Karimi, Farzad. *Analysis of the subject in postmodern fiction*. Tehran: Rozaneh, 2017.

Kenner, Hiyu. *A guide to reading Samuel Beckett's works*. translated by Rezvaneh Emamipour, Tehran: Afkar Jadid, 2022.

Khalili, Kivan. *Investigating the features of gesture in Ferdowsi's Shahnameh and how it is reflected in the coffeehouse characters*. 2013. Tarbiat Modares University. Faculty of Art and Architecture. Master's thesis.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. translated by Bruce Fink. Landon and New York, 2005.

Laport, Dominic. *Faeces History: Genealogy of the Modern Subject*. translated by Qasem Momeni, Tehran: Duman, 2018.

Marandi, Seyed Mohammad and Fatima Yahyapoor. "Empty Time and the Split Subjectivity in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: A Deleuzian Analysis". *esearch in Contemporary World Literature*. *Vol. 29, No. 1 (*July 2024*): 1-19.*

Merleau-Ponty, Maurice. *The World of Perception*. translated by Farzad Jaberulansar. Tehran: Quqnus, 2014.

Miller, Peter. *subject, Dominion and power*. translated by Niko Sarkhosh and Afshin Jehan Dideh. Tehran: Ney, 2018.

Moein, Mohammad. *Farhange Ḿoin*. Tehran: Farhang Nama, 2007.

Munshi, Ardalan. *Guiding the actor based on mental gesture*. 2010. Islamic Azad University. Central Tehran Branch. School of Art and Architecture. Master's thesis.

Rahnamayi, Durna Sadat. *Examining the montage of everyday, archetypal and psychological gestures in the process of role development with regard to Mikhail Chekhov's acting method*. 2014. University of Arts. School of Cinema and Theater. Master's thesis.

Safikhani, Akram, et al. "Subject's Becoming and Gestures in Rumi's "Sonnet 1095":A Phenomenological Reading". **Journal** *Literary Theory and Criticism, Vol. 8, No. 2 (16). (March 2024): 77-100.*

Sartre, Jan-Paul. *Existentialism and Human Originality*. translated by Mustafa Rahimi, Tehran: Nilofar, 2008.