

فهم «در انتظار گودو» از منظری روانکاوانه

آرش حیدری*

استادیار گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علم و فرهنگ تهران

هدایت نصیری**

دانش آموخته دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه یاسوج

(تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۰۶، تاریخ تصویب: ۹۸/۰۸/۲۱، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱)

چکیده:

مقاله‌ی حاضر با توسل به میراث فکری فروید و لاکان خاصه آن‌گونه که اسلاوی ژیتک، فیلسوف و روانکاو معاصر، آن را پرورانده است، به بررسی اجمالی از اثر در انتظار گودو ساموئل بکت می‌پردازد. ژیتک بر مبنای مفهوم "شی" یا همان "چیز" لاکان، تقسیم‌بندی خاصی از مدرنیسم و پست‌مدرنیسم ارائه می‌کند و بر مبنای همین تقسیم‌بندی مدعی است که نمایش-نامه‌ی در انتظار گودو در زمره‌ی آثار مدرنیستی است. اما ما با شرح و توضیح برخی از خود منظومه مفاهیم ژیتک و با مبنا قرار دادن تقسیم‌بندی او، داعیه‌ی او را به چالش می‌کشیم و تا حدی نشان می‌دهیم که در انتظار گودو اثری پست‌مدرنیستی است. از این حیث مقاله‌ی حاضر سر آن ندارد که به بررسی خیل عظیم آثاری بپردازد که پیرامون در انتظار گودو وجود دارند، بلکه این مقاله بیشتر نوعی توضیح مفاهیم فلسفی-روانکاوانه‌ی ژیتک، و یا به تعبیر دقیق، نوعی دیالوگ و درگیری فکری با این فیلسوف و روانکاو معاصر است. به همین خاطر، آنچه به عنوان نتیجه‌گیری نیز بیان می‌کند بیشتر به نوعی پرسش یا چالش شباهت دارد تا نوعی نتیجه‌گیری قطعی. با اتخاذ چنین استراتژی است که مقاله حاضر بیان می‌دارد که گودو نامی برای یک "جیغ خاموش" است؛ چرا که گودو نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری است؛ جیغ خاموشی که در گلوگیر کرده است و شاید به تعبیری که همسو با روح آثار بکت باشد، این جیغ خاموش همان "سکوت" است.

واژه‌گان کلیدی: تروما، امر واقعی، ساحت نمادین، چیز، سکوت.

* Arash.heydari@usc.ac.ir. (نویسنده مسئول).

** .hedayat.nasiri@gmail.com

۱- مقدمه

خوانش آثار بکت و تفسیر آن‌ها در چارچوب‌های فلسفی یکی از جذاب‌ترین مسیرهای تولید متن و معرفت درباره نظریه ادبی است. چشمه جوشان آثار بکت همواره او را به تفسیر گشوده نگه می‌دارد. صورت‌بندی‌های نظری متفاوت، محورهای متفاوتی را برای تفسیر آثار بکت برگزیده‌اند. خوانش بکت بر اساس معنا‌باختگی و تصورپردازی انحطاط یکی از رایج‌ترین شیوه‌های مواجهه با او است (بنگرید به پرتوی و رهبری ۵). از این حیث، چشم‌اندازهای آگزیستانسیالیستی برای تفسیر آثار بکت برای بسیاری از مؤلفان جذاب بوده‌اند و بهره‌گیری از مفاهیم متفکرانی منجمله سارتر، کیرکگار، هایدگر و... مجموعه بزرگی از متون پژوهشی و تحلیلی درباره بکت را ممکن کرده است (بنگرید به عسکرزاده طریقه ۲۲۱).

مقاله حاضر تأملی‌ست پیرامون نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو* و به طور کلی اندکی پیرامون ساموئل بکت؛ مقاله‌ای بیش از هر چیز درگیر در یک استراتژی بکتی است، نوعی شکنجه‌ی بیهوده‌ی اجبار به نوشتن، یا شاید هم تبی تند برای اجبار به نوشتن به مثابه نوعی از بازنمایی رانه‌ی مرگ.

هدف مقاله حاضر، با توسل به سنت روانکاوی زیگموند فروید و ژاک لاکان، طرح مفهوم تروما و برقراری نسبتش با عناصر سرکش متن و مسئله مقاومت متن است. و بعد از این به سوی «امر واقعی» و دیگر مفاهیمی گام می‌نهیم که اسلاوی ژیتک آنها را به شکلی خاص پرورده است و در آنجا تقسیم‌بندی «مدرنیسم» و «پست‌مدرنیسم» ژیتک را مطرح و به جملات کوتاهی اشاره کنیم که در آنها ژیتک به اثر *در انتظار گودو* اشاره می‌کند و سپس با توسل به همین مفاهیم و با طرح یک سری سؤال با او به گفت‌وگو می‌نشینیم و در نهایت باز به مسئله عناصر سرکش متن و به تعبیری مسئله مقاومت متن بر می‌گردیم. توگویی نوشتار حاضر نیز نظیر رانه‌ی مرگ مسیری حلقوی را طی می‌کند: پایان متن همان آغاز متن است؛ منتهی در این میان با یک «پس‌مانده» یا «مازاد» مواجه‌ایم که باز ماشه‌ی دوباره اجبار به نوشتن را می‌چکاند.

بر این باوریم که نوشتار کنونی ابتدا به ساکن باید برای تعیین مختصات میراث فکری روانکاوی فروید و لاکان، خاصه آن‌گونه که ژیتک آن را قرائت می‌کند، مرز فکری خود را با روش هرمنوتیک مشخص کند. همین مهم سبب می‌شود که تا پیش از ورود به مبحث مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از نظر ژیتک برخی مفاهیم سنت روانکاوی را شرح دهیم. ازین

حیث به نظر می‌رسد کتاب اندره بویی^۱ (۱۹۹۷)، *از رومانسیسم تا نظریه انتقادی*، می‌تواند مدخلی مناسب برای نوشتار کنونی باشد.

بویی در جای جای مقدمه کتاب خود به نقد این ایده تری ایگلتون در کتاب *نظریه ادبی* می‌پردازد که همه آثار ادبی متأثر از ایدئولوژی زمانه خویش هستند. بویی معتقد است که ایگلتون بر این باور است که ادبیات با اشکال موجود سلطه در جامعه گره خورده است او می‌گوید، در پس اندیشه ایگلتون این فرض نهفته است که حقیقتی می‌تواند وجود داشته باشد که موضوع دگرگونی مستمر نیست و با اعمال قدرت مرتبط نیست. بویی در ادامه معتقد است که شک و گمان ایگلتون به ادبیات در معنای مجموعه آثاری که «ارزش تغییرناپذیر و مفروض» دارند، راه را بر چشم‌اندازهایی می‌بندد که «فقدان مفاهیم ثابت ادبیات» را به واقع نوعی دفاع از ادبیات می‌دانند. بدین ترتیب، هرمنوتیک بویی فقدان مفاهیم ثابت ادبی را نه ضعف که نوعی دفاع از متن ادبی می‌بیند. او برخلاف ایگلتون معتقد است مقوله‌بندی نشدن متون ادبی نوعی *مقاومت* است که برای نظریه ادبی اهمیت فراوانی دارد. به عبارت دیگر، بویی بر این داعیه هرمنوتیکی تاکید دارد که متون ادبی گشوده‌اند و تفاسیر متعددی می‌توانند داشته باشند. بویی معتقد است نگرش تفسیری سنتی نمی‌تواند تجاربی نظیر «مقاومت متن» را دریابد؛ تجربه مقاومت متن باید مدل کلاسیک عقل‌گرایی دکارتی را بازگونه کند. او معتقد است که سوژه در مدل دکارتی نیاز دارد به سطحی از دقت برسد که علوم طبیعی آن را عرضه می‌دارند. او در ادامه می‌نویسد که اگر رسیدن به معنای متن محقق شود، رشته نقد ادبی ظاهراً خود را ملغی کرده است (بویی ۷، ۸، ۱۱). او با همین چشم‌انداز، میراث فکری رومانسیسم برای نقد ادبی و تاثیر آن بر مکاتب ادبی و فیلسوفان جدید، چه به صورت مستقیم چه غیر مستقیم، می‌پردازد و شرحی عالمانه از آن را ارائه می‌کند.

هدف از بیان این مطلب، علاوه بر تاکید بر مفهوم تجربه‌ی مقاومت متن، نوعی مرزبندی میان نوشتار حاضر و چشم‌انداز پرمایه هرمنوتیک است. به عبارت دیگر می‌خواهیم نشان دهیم که میراث فکری فروید و لاکان می‌تواند چیزی فراتر از چشم‌انداز هرمنوتیکی داشته باشد تا بتوانیم اندکی آثار بکت را بهتر دریابیم.

مسئله مقاومت متن، صرفاً مجال دادن به خود-بیانگری عناصر و فیگورهای سرکش در یک متن ادبی نیست، عناصری که هرمنوتیک در آن‌ها را همیشه برای تفاسیر متعدد باز نگه می‌دارد، بلکه مسئله مقاومت متن، این امر به زبان نیامدنی، این نمادینه نشدن عناصر و فیگورهای مثلا

^۱. Andrew Bowie

بکتی، صرفاً دلالت بر تمرد و سرباز زدن از تفسیر نهایی و تکین ندارد. معتقدیم این عناصر و فیگورها علاوه بر این تمرد، حامل امری تروماتیک نیز هستند که دشواری تفسیر آنها را مضاعف می‌کند. این عناصر سرکش و تروماتیک هستند و از منظر ما، نه چون این عناصر سرکش‌اند در تفسیر بر روی آنها باز است، بلکه گشودگی تفسیر این عناصر سرکش حاصل تروماتیک بودن آنهاست. به عبارت دیگر، تروماتیک بودن این عناصر است که در تفسیر این عناصر سرکش را باز نگه می‌دارد. سنت فلسفی هرمنوتیک به درستی در این عناصر و فیگورهای سرکش ادبی را باز نگه می‌دارد و معتقد است که این عناصر تفسیرپذیرند و قرائتی تکین از آنها وجود ندارد و در حالتی پرشورتر، حتی رسیدن به معنای تکین متن خود نوعی تخته کردن در تفسیر و نقد ادبی است.

هم‌ارز روانکاوانه این عناصر سرکش و حذف ناشدنی که لاکان در کارهای اولیه خود آن را به «آدامس تف‌شده‌ای در خیابان» که به ته کفش می‌چسبد تشبیه می‌کرد (لاکان به نقل از هومر ۱۱۵) همان «امر واقعی» است که به شکلی خاص دغدغه آثار انتهایی او می‌شوند. قبل از پرداختن به «امر واقعی» لاکانی که ژیزک آن را پرورده است بهتر است به فروید «بازگشت»ی داشته باشیم.

فروید و جوزف بروئر در بررسی بیماران هیستریک مفهوم ترومای روانی را مطرح کردند. آنها معتقد بودند که رخدادهای تروماتیک در زندگی فرد همچون «عاملی محرک» سبب بروز سمپتوم‌های بیماران هیستریک می‌شوند (برای نگاهی خلاصه به مفهوم تروما نزد فروید و اثر آن در نقد ادبی بنگرید به: لاهارست ۴۹۷-۵۰۰؛ و برای خلاصه‌ای از چگونگی نگاه رهیافت انتقادی روانکاوانه به ادبیات بنگرید به گائرتین و دیگران ۱۸۱-۱۵۲؛ و ایگلتون ۲۶۵-۲۰۸). یا به تعبیر فروید، «بیماران هیستریک اساساً از یادآورهای رنج می‌برند» (فروید به نقل از سورپرنانت^۱ ۲۶). فروید در *علم‌شناسی هیستری* این تروما را «به یک یا چند تجربه جنسی زودرس» نسبت داد اما در کارهای بعدیش، سه رساله *پیرامون امر جنسی*، معتقد گشت که این تجربه‌های زودرس فرد هیستریک که در سال‌های ابتدایی زندگی او رخ داده‌اند، در «فانتزی‌ها» و «خاطرات خیالی» خلق می‌شوند. سمپتوم‌ها در واقع به همین تجربه زودرس، یا به دیگر تعابیر فروید نظیر «صحنه نخستین»، مربوط می‌شوند. به عبارت دیگر، فرد هیستریک در دوران کودکی خویش تجربه جنسی زودرسی را از سر می‌گذراند که آپاراتوس روانی او قادر به هضم

^۱. Surprenant

آن نیست. کل فانتزی‌ها، خاطرات خیالی و تفاسیر فرد هیستریک حول همین امر تروماتیک شکل می‌گیرند و به طرق متفاوت و اشکال گوناگون نزد او تفسیر و بازتفسیر می‌شوند. این امر تروماتیک بسان زخمی گشوده با آپاراتوس روانی فرد هیستریک «ناساز» است و هر از چندگاهی در سمپتوم‌های او نمایان می‌شوند. بدین ترتیب سمپتوم‌ها بازنمایی امر تروماتیک هستند. تفسیر این سمپتوم‌ها کار روانکاو است. توگویی این سمپتوم‌ها متونی هستند که روانکاو، درست نظیر مخاطب متن، باید آنها را تفسیر نماید. اما برای رها کردن بیمار از چنگال این سمپتوم‌ها که گاه سالیان طولانی به درازا می‌کشند، می‌بایست بر آن هسته تروماتیکی انگشت نهاد که چون «ماهی تنگ خیال» از چنگ روانکاو می‌گریزد. ازین حیث از منظری فرویدی ترومای روانی حیات روانی و به تعبیر دقیق، «حقیقت روانی» فرد بیمار را رقم می‌زند. بدین ترتیب می‌توان گفت حقیقت حیات روانی فرد هیستریک حول امر تروماتیک سامان سخن گفتن می‌یابد و سمپتوم‌ها خود به همین امر تروماتیک گره خورده‌اند (برای بحث پیرامون این مسایل بنگرید به سورپرنانت^۱؛ لیر^۲ ۸۷-۵۵؛ توایت^۳ ۱۱۱-۶۲).

هدف از بیان اهمیت تروما نزد فروید یکی این است که سنت هرمنوتیکی توجهی به تروما ندارد و لذا به نظر می‌رسد میراث فروید می‌تواند در جهت انتقادی شدن هرمنوتیک مفید باشد، و دوم این است که راه را به سوی قرائت^۴ «امر واقعی»^۵ لاکانی، آن‌گونه که ژیتزک آن را شرح می‌دهد، باز کنیم تا بتوانیم با این مفاهیم و مفاهیم همبسته با آن اندکی از پیچیدگی‌های آثار بکت، خاصه در *انتظار گودو* را توضیح دهیم.

اسلاوی ژیتزک، فیلسوف و روانکاو اسلونیایی، معتقد است که دغدغه‌ی لاکان در اواخر عمر همه «امر واقعی»^۴ بود. به طور اجمالی بگوییم که «امر واقعی» امری است که تن به نمادینه شدن^۵ نمی‌دهد. ته مانده‌ایست که ساحت نمادین نمی‌تواند آن را به چنگ آورد. ژیتزک اول بار در کتاب درباره عقاید (۲۰۰۱، *on Belief: Thinking in Action*، ۸۹-۷۹) بیان کرد که «امر واقعی» لاکانی سه نوع است. او در اثرش گشودن فضای فلسفه، نیز می‌گوید: «باید با بیانی محکم بگوییم: واقعی واقعی^۶، واقعی خیالی^۷ و واقعی نمادین^۸.

^۱. Surprenant

^۲. Lear

^۳. Thwaites

^۴. The real

^۵. symbolization

^۶. real Real

^۷. Imaginary real

^۸. Symbolic Real

«واقعی واقعی همان چیز خوفناک است: [مثلاً] سر مدوسا... هیولا... واقعی نمادین همان فرمول‌های علمی بی‌معنایند. برای مثال فیزیک کوانتوم را می‌توان در قالب واقعی نمادین فهمید. از چه جهت واقعی؟ دقیقاً ازین جهت که نمی‌توانیم آن را در افق معنایمان بگنجانیم» (ژیژک و دالی ۱۰۳). اما در این میان آنچه برای ژیزک اهمیت دارد واقعی خیالی است. واقعی خیالی

نه به معنای وهم امر واقعی، که امر واقعی در خود وهم است. بیایید مثال نژاد پرستی سطح پایین را در نظر بگیریم که در آن خصلتی وجود دارد، یک چیزی در ترک‌ها، در عرب‌ها، در یهودیان یا دیگرانی که شما را آزار می‌دهد؛ این همان واقعی خیالی است. این خصلت گریزان که کاملاً غیر جوهری است ولی شما را می‌رنجاند. این جاست که امر واقعی خود را در دیگری نشان می‌دهد... ازین منظر امر واقعی لزوماً همیشه «واقعی سخت» نیست و می‌تواند این ظهور یکسر شکننده را هم داشته باشد: امر واقعی می‌تواند چیزی باشد که فاش می‌شود یا می‌درخشد. برای مثال وقتی با کس دیگری حرف می‌زنید و فریفته‌ او می‌شوید- زمان که می‌گذرد ساحتی ضایعه‌بار[= تروماتیک]، مرموز، تراژیک و این‌گونه در او می‌یابید. این چیزی است که واقعی است، ولی در عین حال کاملاً گریزان و شکننده است. این واقعی خیالی خواهد بود... نتیجه تمام این‌ها این است که برای لاکان امر واقعی برای به این معنا ناممکن نیست که هرگز رخ نمی‌دهد- هسته‌ای ضایعه‌بار[= تروماتیک] که تا ابد از چنگ فهم ما می‌گریزد. نه، در مورد امر واقعی مساله این است که رخ می‌دهد و آن ضایعه‌بار[= تروما] است. نکته این جاست که امر واقعی ناممکن است ولی درست‌تر این است که بگوییم امر ناممکن واقعی است» (ژیژک و دالی ۱۰۵-۱۰۳)؛ تأکید از ژیزک است؛ قلاب‌ها اضافه‌ ماست).

مواجهه با با امر واقعی دشوار است و تروماتیک. به تعبیر لاکان به چیز- که در جلوتر آن را توضیح خواهیم داد- نباید نزدیک شد. از منظر ژیزک به طور کلی گفتار^۱ حول همین امر واقعی شکل می‌گیرد؛ درست نظیر آنچه که در مورد سمپتوم‌های بیماران هیستریک گفتیم. تعبیر لاکانی گفتار، شبکه‌ لغزنده و سیال دال‌ها و قانون همان ساحت نمادین است. نزد لاکان و

^۱. Discourse

به تبع آن ژیتک، ساحت نمادین همان واقعیت بین الذهانی است. لذا واقعیت نظیر سمپتوم‌ها حول تروما، یا در کار لاکان حول امر واقعی، سامان می‌یابد. شاید اکنون پس از شرح این مفاهیم به صورت فشرده، مجال آن را یافته باشیم که به کانون بحث وارد شویم. پیش از هر چیز باید به طور خلاصه به نگاه ژیتک پیرامون تفاوت میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و ارتباط آن‌ها با چیز را مطرح نماییم.

۲- ژیتک: مدرنیسم و پست‌مدرنیسم

ژیتک در فصل انتهایی کتاب *کژنگریستن*، تقابل مدرنیسم با پست‌مدرنیسم را از دیدگاه یورگن هابرماس مطرح می‌کند:

وجه معرف مدرنیسم، از دیدگاه هابرماس، دعوی آن نسبت به قسمی جهان روایی یا کلیت عقل، سرباز زدن از قبول اقتدار یا مرجعیت سنت، تاکید بر استدلال عقلانی به عنوان یگانه راه دفاع از معتقدات، پای فشاری بر حیات جمعی تحت هدایت تفاهم و بازشناسی متقابل بدون هیچ قیدوشرط است. در مقابل، پست‌مدرنیسم از دید هابرماس با ویژگی‌های زیر تعریف می‌شود: «واسازی» این دعوی جهان روایی یا کلیت، از نیچه تا «پساساختارگرایی»؛ تلاش در راه اثبات این که دعوی کلیت لزوماً «کاذب» است، که این دعوی بر شبکه خاصی از مناسبات قدرت سرپوش می‌گذارد؛ عقل کلی فی حد ذاته، به موجب صورت خود، «سرکوبگر»، و «تمامیت‌خواه» است (ژیتک، *Looking Awry*: ۲۷۱).

ژیتک این تقابل را اساساً تقابلی کاذب می‌داند و معتقد است که آنچه هابرماس از آن به عنوان پست‌مدرنیسم یاد می‌کند «روی دیگر درون‌ماندگار خود پرورده‌ی مدرنیسم است؛ آنچه او به عنوان تنش میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم توصیف می‌کند همان تنش درون‌ماندگاری است که از آغاز پیدایش مدرنیسم ویژگی معرف آن بوده است» (ژیتک، ۱۳۸۸، ۲۷۱). ژیتک در ادامه بحث را به اینجا می‌کشاند که «تنها با لاکان است که گسست "پست‌مدرنیستی" به راستی به وقوع می‌پیوندد» (۲۷۳).

نزد ژیتک اما، تفاوت محوری میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به نوع مواجهه با شیء یا همان چیز (*das Ding = the Thing*) بر می‌گردد و لذا به تعبیر خود او این تقابل «به هیچ وجه قابل تأویل به تقدم و تاخر زمانی نیست، حتی وسوسه می‌شویم بگوییم پست‌مدرنیسم به یک معنی بر مدرنیسم تقدم دارد» (۲۷۹). اما شیء یا همان چیز چیست؟

شیء در کلام فروید به «ابژه مطلوب» یا همان مادر اشاره داشت. همین نوع نگاه در کلام لاکان نیز حضور دارد؛ منتهی در کار او به گونه‌ای دیگر صورت‌بندی می‌شود؛ بدین صورت که کودک پیش از گشودن زبان در ابتدا خود را با مادر یکی (اینهمان) می‌انگارد و بعد با گشودن زبان برای همیشه ابژه مطلوب را از دست می‌دهد و مابه‌ازای آن را در ساحت زبان، قلمرو نام پدر و یا به طور کلی در ساحت نمادین می‌یابد. کلمات و در تعبیری دقیق‌تر، دال‌ها جای ابژه مطلوب را می‌گیرند. با ورود کودک به ساحت نمادین سوژه خط‌خورده یا شکاف‌خورده شکل می‌گیرد؛ سوژه‌ای که اساساً همان فقدان است، همان تبعیدشدن به ساحت نمادین است؛ یا به قول ژاک آلن میلر «سوژه‌ی لاکانی، با یک دال برای دال دیگر [S1 → S2] بازنمایی می‌شود. ... این سوژه خط‌خورده "کسی" نیست؛ و [دقیقاً] همین مفهوم، همین معنا است که ما به این S خط‌دار می‌دهیم که این [سوژه‌ی خط‌خورده] "کسی" نیست؛ چون [اصلاً] یکی یا واحد نیست ... و [بدین ترتیب] از اساس نوعی فقدان همسانی (هویت) وجود دارد» (آلن میلر ۹-۱۰۴).

ژیزک این مفهوم روانکاوانه شیء (=چیز=چیز) را به شکلی جذاب به امور دیگر نیز بسط داده است. بی شک بسط این مفهوم محصول تکاپوهای فکری ژیزک است. در آثار او برای اینکه شیء (=چیز=چیز) از سایر ابژه‌ها متمایز شود از **the Thing** یا به آلمانی **das Ding** استفاده می‌شود. گستره مفهوم شیء می‌تواند از چرنوبیل، وواآکوسماتیک^۲ باشد تا گودو در نمایش‌نامه‌ی **در انتظار گودو** و چیزهایی نظیر آن. به عنوان مثال:

اشعه رادیواکتیو چرنوبیل تجسم تجاوز پیشامدی بنیادشکن [به عرصه حیات نمادین] بود.... مسئله این نیست که ما چیزی درباره آن می‌گوییم؛ چون اشعه گسترش می‌یابد و ما را تا سطح شاهدان ناتوان و منفعل فاجعه پایین می‌آورد. تشعشعات کاملاً بازنمایی-ناپدیدند، هیچ تصویری مناسب برای بازنمودن آن‌ها تکافو نمی‌کند. تشعشعات در جایگاهی که در مقام امر واقعی دارند به عنوان «هسته سخت» و نامنعطفی، که هر

^۱ به این سه ترجمه شده است. از این رو هیچ تفاوتی بین این سه وجود **the Thing** - در ترجمه‌های فارسی از آثار ژیزک ندارد.

^۲ اصطلاحی است در حوزه فیلم و منظور از آن «صدایی بدون حامل که نمی‌توان آن را به هیچ سوژه‌ای نسبت داد و به همین جهت در قسمی فضای میانی مبهم سرگردان است» (ژیزک، *looking arway*، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۴۸-۲۳۷) و نیز برای بحثی مفصل‌تر پیرامون صدا به مثابه ابژه بنگرید به نوشته ترسیم صدا روی تصویر اثر میشل شیون صفحات ۲۰۷-۱۸۷.

نمادپردازی پیرامون آن به شکست می‌انجامد، به نمودهایی محض بدل می‌شوند. ما تشعشعات رادیو اکتیو را نه می‌بینیم و نه حس می‌کنیم؛ آن‌ها ابژه‌هایی کاملاً موهوم و پندارین‌اند، آثار ظهور گفتار علم را در مورد جهانی که در آن زندگی می‌کنیم.... «زیستن با تشعشعات» به معنای زیستن این شناخت است که جایی، در چرنوبیل، یک شیء (das Ding) فوران کرد که بنیان وجودمان را سست کرد و به لرزه افکند (ژیژک، *Looking arway* ۷۴-۵؛ تأکید از ژيژک است).

بواقع نسبت امر واقعی و شیء به این نحو است که در صورتی که به شیء نزدیک شویم می‌بایست منتظر «پاسخ‌های امر واقعی» باشیم. ازین منظر «امر واقعی در قالب بازگشت چیزی شک‌آور و ترومایی ناگهان غلیان می‌کند و توازن زندگی روزمره ما را به هم می‌زند. اما در عین حال همچون پشوانه‌ای نگاه‌دار همین توازن عمل می‌کند» (۶۱).

رویه مدرنیستی با نشان دادن شیء (ابژه‌ی مطلق شرارت‌آمیز) امکان دست‌یازی به تهی بودن مرکزی را از منظر یک «خدای غایب» گشوده می‌دارد. درس مدرنیسم این است که ساختار، یعنی ماشین بین‌الذہانی، هم در صورتی کار می‌کند که شیء (بزرگ) مفقود باشد، که ماشین حول محور خلاء قسمی تهی‌بودگی بگردد؛ وارونه‌سازی پست‌مدرنیستی خود شیء را در قالب تهی‌بودگی تجسد یافته، خلاء مجسم، نشان می‌دهد» (۸-۲۷۷).
یا به عبارت دیگر، چنانچه ژيژک در اثر دیگرش، *از نشانگان* [= سمپتوم] *خود لذت ببرید!*، نیز می‌گوید:

روال مدرنیستی روال قرائت نشانگانی است.... هدف خوانش نشانگانی مدرنیستی عبارت است از جستجو و یافتن تاروپود رویه‌های (نمادین) گفتمانی‌ای که جلوه خیالی آن‌ها همان تمامیت جوهری است، در حالی که پست‌مدرنیسم روی چیز آسیب‌زا [= شیء تروماتیک] تمرکز می‌کند که از نمادین‌شدن (رویه‌های نمادین) تن می‌زند.... بنابراین ویژگی بارزه پست‌مدرنیسم دلمشغولی با چیز است، دلمشغولی با یک جرم خارجی در درون تاروپود اجتماعی [یا همان ساحت بین‌الذہانی یا به تعبیر لاکان، ساحت نمادین].... چیز، در چارچوب مدرنیسم، یا شکل پس‌مانده‌های گذشته را به خود می‌گیرد، یعنی شکل لختی و ماندائی [= inertia] پیش‌داوری‌هایی که باید کنار گذاشته شوند، یا شکل سرزندگی سرکوب شده‌ای را که باید از بند رها شود (نمونه‌اش ایدئولوژی روان‌کاوانه ساده‌انگارانه در باب رهایی نیروهای رانه از قید و بندهای سرکوب اجتماعی‌ست)؛ ما وقتی وارد پست‌مدرنیسم می‌شویم که رابطه‌مان با چیز

خصمانه یا تعارض آمیز [= آنتاگونیستی] می شود (ژیژک، *enjoy your symptom* -۷؛ ۲۰۲؛ قلاب‌ها اضافه ماست).

بدین ترتیب گویی مدرنیسم بدون توپ بازی را ادامه می دهد در حالی که پست مدرنیسم با خود توپ سروکار دارد. این توضیحات ژیزک، یادآور مبحث ابتدای نوشتار حاضر پیرامون قرائت سمپتوم‌ها نزد فروید است. سمپتوم‌های بیمار هیستریک بازنمایی عنصری تروماتیک، بیانگر یک شکاف یا عنصر ناساز هستند. قرائت سمپتوم‌ها یا همان قرائت نشانگانی می بایست حول همین شکاف یا عنصر تروماتیکی صورت گیرد. به طور خلاصه اکنون باید روشن شده باشد که در نگاه ژیزک وجه تفاوت مدرنیسم و پست مدرنیسم، برخلاف دعاوی هابرماس که ژیزک آنها را تنش‌های درون‌ماندگار مدرنیسم می داند، با دلمشغولی با چیز روشن می شود. همه مباحث مطرح شده تاکنون نوعی مهیاسازی بود به منظور مواجهه با نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو*.

۳- در انتظار گودو: مواجهه با چیز

ژیژک می نویسد:

الگوی پایه یک متن مدرنیستی به اغلب احتمال در انتظار گودو ساموئل بکت است. کل واقعه پوچ و بی معنا در حالی که به وقوع می پیوندد که همه چشم در راه گودو اند و در انتظار که آخر الامر «شاید اتفاقی بیفتد»؛ اما آدم، خوب می داند که ممکن نیست «گودو» هرگز از راه برسد، چون «گودو» نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری است. بازنویسی «پست مدرنیستی» داستان بکت چگونه چیزی از کار در خواهد آمد؟ باید خود گودو را روی صحنه آورد: گودو فردی خواهد بود درست مثل ما، آدمی اسیر همین زندگی پوچ و عبث و کسالت باری که ما داریم، آدمی که از همین لذت‌های احمقانه ما محظوظ می شود. تنها فرقی با ما این خواهد بود که او یک دفعه اتفاقی بی آنکه خودش از قبل خبر داشته باشد خود را در جایگاه شیء (ابژه مطلق) یافته است؛ او تجسد آن شیء یا مطلوب مطلق خواهد بود که همه چشم به راهش - اند» (ژیژک، *looking arway* ۲۷۸).

بدین ترتیب از نظر ژیزک، در *انتظار گودو* - در چارچوب مفهومی او - برخلاف محاکمه و قصر کافکا که از نظر او پست مدرنیستی محسوب می شوند، اثری است مدرنیستی. به همین دلیل در صورت بازنویسی «پست مدرنیستی» داستان، می بایست دست گودو به مثابه چیز را

گرفت و او را به وسط گود آورد. ما در این نقطه برخلاف ژیتک فکر می‌کنیم؛ بدین قرار که ما بر این باوریم که **در انتظار گودو** خود یکسر اثری ست پست‌مدرن، البته بی‌آنکه بخواهیم از چارچوب مفهومی ژیتک پیرامون پست‌مدرنیسم خارج شویم. از این حیث ما می‌پذیریم که «گودو نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری است»، اما نه در صورت قرائت پست‌مدرنیستی اثر که «تجسد آن شیء مطلوب مطلق خواهد بود که همه چشم به راهش‌اند»؛ بلکه برعکس، خود اثر پست‌مدرنیستی ست؛ یعنی اینکه گودو خود یکسر شیء مطلوب است و نه آنکه شیء مطلق باشد. اما به‌راستی چگونه می‌توان برخلاف ژیتک ادعا کرد که اثر پست-مدرنیستی ست؟

در پاسخ - باز با توسل به مضمونی ژیتکی در مورد نقاشی «جیغ» مونک - شاید بشود گفت که گودو صرفاً نامی برای یک «جیغ خاموش» است؛ چرا که گودو نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری است؛ جیغ خاموشی که در گلوگیر کرده است و شاید به تعبیری که همسو با روح آثار بکت باشد، این جیغ خاموش همان «سکوت» است. آنچه در این میان مهم است این است که شأن فلسفی این سکوت هستی‌شناسانه است؛ هستی‌شناسانه درست در معنای مورد نظر ایمانوئل کانت و به نوعی کل ایدئالیسم آلمانی.

بگذارید به طور روشن بیان کنیم این که گودو را چون چیز فی‌نفسه کانتی قلمداد می‌کنیم، صرفاً نوعی قیاس است یا به تعبیری دیگر، ما در اینجا با دو چیزی مواجه‌ایم که می‌شود آن‌ها را ایزومورف خواند؛ درست نظیر دو صندلی‌ای که به لحاظ شکل نظیر هم‌اند اما یکی از چوب ساخته شده و دیگری از فلز. واقفیم که چنین قیاسی صرفاً برای روشن کردن دهشت اضطراب-آور سکوت است و لاغیر. برای درک بهتر این موضوع که گودو به مثابه شیء مطلق به جیغ خاموش یا همان سکوت می‌ماند باز به سراغ ژیتک می‌رویم؛ همو که شارح ایدئالیسم آلمانی است.

ژیتک (۱۳۸۹) در کتاب *از نشانگان [= سمپتوم] خود لذت ببرید* می‌گوید که از منظر لاکان خود (ego) یک ابژه، یک ابژه «شیء [= باقیمانده‌ی] جوهری» (substantial res) است. حال وقتی کانت سوژه را جوهرزدایی^۱ می‌کند «همین عاری از جوهر کردن است که فضایی

^۱ - چنانکه ژیتک (۱۳۸۹) به روشنی می‌گوید: «سوژه "دقیقاً آن خلایی است که پس از حذف کل محتوای جوهری باقی می‌ماند. ... [یا به عبارت دیگر] سوژه همان ناجوهر (nonsubstance) است» (۲۲۵ و ۲۲۹؛ قلاب اضافی ماست). برای این مبحث بنگرید به مدخل بسیار پراهمیت *سوژه روشنگری* کتاب مذکور و اینکه چگونه بریدن از سنت جوهری - بریدنی که کانت آن را به انجام رساند - همان حرکت برسازنده روشنگری است و به این اعتبار این سوژه، این خلا، یا همان سطحی که از

خالی که خیال پردازی هاروی آن تابانده می‌شوند، هیولاها در آن ظاهر می‌شوند، را می‌گشاید. به زبان کانتی: به دلیل دسترس ناپذیری چیز فی‌نفسه، همواره یک شکاف عریض در واقعیت (برساخته‌شده، پدیداری) وجود دارد، و این خلاء چیز غیر قابل دسترس با اوهام یا فانتاسماگوری‌هایی پر می‌شود که از طریق آن چیز ماورای پدیداری [transphenomenal] وارد صحنه حضور پدیداری می‌گردد (ژیتک، *enjoy your symptom* ۲۲۸). تأکید می‌کنیم که خواننده این نکته‌ی پر اهمیت را مد نظر داشته باشد که واقعیت برساخته‌شده و پدیداری مربوط به سوژه جوهرزدایی‌شده است نه جهان اعیان بیرونی و هر آنچه ورای این واقعیت برساخته‌شده و پدیداری-یا به عبارت دیگر، ماورای پدیداری- است همان چیز یا شیء فی-نفسه است. به همین دلیل سوژه داننده کانتی «نقطه‌ی بدون جوهری از عطف به نفس نابی [= خودربط دهنده self-relating] (من می‌اندیشم) است که "بخشی از جهان" نیست، بلکه برعکس، متناظر یا همبسته با خود «جهان» است و بنابراین به لحاظ هستی‌شناختی برسازنده است: "جهان"، "واقعیت"، به صورتی که ما می‌شناسیم‌شان، تنها می‌تواند در افق تناهی سوژه^۱ ظاهر شوند. بدین ترتیب نزدیک شدن به فضای خالی [= سیاه black] چیز فی‌نفسه فوق‌العاده

منظر کانت آگاهی بدن دسترسی ندارد، ماوای هیولاهای فانتاسماگوریک است. (برای شرحی ساده‌تر از جایگاه سوژه در آثار ژیتک بنگرید به مایرس ۶۲-۴۷).

^۱ - مهم است که خواننده بداند که وقتی ژیتک می‌گوید «جهان»، «واقعیت»، به صورتی که ما می‌شناسیم‌شان، تنها می‌تواند در افق تناهی سوژه ظاهر شود منظور این است که این‌ها همان عرصه‌ای هستند که آگاهی بدانها وقوف دارد و از این حیث در افق آگاهی ما جا دارند و هم از این حیث به ساحت بازنمایی مربوط می‌شوند. حال جایگاه سوژه کجاست؟ از آنجا که سوژه همان ناچهر است «او صرفاً به مثابه عطف به نفس غیرجوهری که فاصله‌اش را با ابژه‌های درون جهانی حفظ می‌کند، بیرون می‌ایستد» (ژیتک، *enjoy your symptom* ۱۳۷). به همین خاطر است که ژیتک می‌گوید «هیولا همان سوژه است که به صورت چیز به تصور درمی‌آید» (۲۲۹). باز تأکید می‌کنیم در قرائت ژیتک از کانت و در کل ایدئالیسم آلمانی، این فضای خالی [= سیاه black] چیز فی‌نفسه کانتی که نباید بدان نزدیک شد چرا که می‌بایست منتظر "پاسخ‌های امر واقعی" باشیم، همان جایی است که آگاهی به آن دسترسی ندارد. چرا که از منظر کانت معضل خود-ارجاعی (self-reference) آگاهی این است که چگونه منظرگاهی بیرون از خود بیابد، کسب این منظرگاه برای آگاهی البته از منظر کانت محال است. همین فضای خالی [= سیاه black] چیز فی‌نفسه کانتی که ماوای هیولاهای فانتاسماگوریک است- و چنانچه در جلوتر خواهیم دید در قرائت ژیتک همین ماوا، "شب سراسری" هگل و "رانه مرگ" در روانکاوی است- را ما با شان هستی‌شناسانه- چنانچه در سوژه جوهرزدایی کانت است- سکوت بکنی دارای ساختاری ایزومورف می‌دانیم.

خطرناک است - اگر بیش از حد به آن نزدیک شویم، خود "جهان" انسجام هستی شناختی اش را از دست می‌دهد» (۲۲۸)؛ تاکید از ژیک است؛ قلاب‌ها اضافه می‌مست). این فضای خالی (=سیاه) چیز فی نفسه همان X است که آگاهی نمی‌تواند به آن دسترسی یابد؛ چرا که از منظر کانت معضل خود-ارجاعی^۱ آگاهی این است که چگونه منظرگاهی بیرون از خود بیابد، کسب این منظرگاه برای آگاهی البته از منظر کانت محال است. البته این مسئله را هم مد نظر داریم که آنگاه که برداشت از حقیقت به بازنمایی مربوط شود «ما آن هنگام را که به نهایت تفحص رسیده‌ایم، نمی‌توانیم تشخیص دهیم مگر آنکه از پیش بدانیم آنچه که هست همان است که ما در جستجوی آن هستیم» (بویی ۳۴).

حال درست در جایگاه دیالوگ با ژیک و با در نظر گرفتن ایزومورف بودن این دو چیز - یعنی چیز فی نفسه کانت و سکوت بکتی - می‌شود پرسید، آیا به تعبیری بکتی همین فضای خالی (=سیاه)، همین چیز فی نفسه که در افق آگاهی سوژه جوهرزدایی شده نمی‌گنجد، نمی‌تواند همان "سکوت" باشد؟ سکوتی که "نام‌ناپذیر" است، سکوتی که به ساحت نام و یا به طور کلی به ساحت بازنمایی در نمی‌آید؟ سکوتی که در نام‌ناپذیر به گفته بکت هیچ کس آن را نمی‌داند، که «در سکوت هیچ کس نمی‌داند»، حضورش استمرار می‌یابد؛ حضوری که بی-شک چیزی نیست جز فقدان، تهی، خلاء، خلأی اما ترسناک؛ خلأی که بوده، هست و خواهد بود، خلأی که ادامه داشته، ادامه دارد و ادامه خواهد داشت:

شاید رویاست، همه‌اش یک رویا، رویایی که غافلگیرم خواهد کرد، بیدار خواهم شد، در سکوت، و دیگر هرگز نخواهم خوابید، خودم تنها، یا رویا، رویای یک سکوت، سکوتی رویایی، پر از زمزمه‌ها، نمی‌دانم، همه‌اش کلمات، بیداری هرگز، فقط کلمات، چیز دیگری نیست، باید ادامه دهی، همین و بس، به زودی متوقف می‌شوند، این را خوب می‌دانم، می‌توانم حسش کنم، به زودی ترکم می‌کنند، آنگاه همان سکوت، برای لحظه‌ای، چند لحظه‌ی ناب، یا همان رویای خودم، آنکه ماندنی است، که نماند، که هنوز می‌ماند، خودم تنها، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهی، ادامه خواهم داد، باید کلمات را بگویی تا هر زمان که کلمه‌ای هست، تا وقتی که مرا ببیند، تا وقتی که مرا بگویند، درد عجیب، گناه عجیب، باید ادامه دهی، شاید پیش از این تمام شده است، شاید پیش از این مرا گفته‌اند، شاید مرا به آستانه‌ی قصه‌ام رسانده‌اند، روبروی دری که به قصه‌ام

^۱ . self reference

^۲ - بر بحنی دقیق در این زمینه بنگرید به مراد فرهادپور (۱۱۹-۷۹)، مبحث تاملاتی در باب شعر.

باز می‌شود، که غافلگیرم خواهد کرد، اگر باز شود، خودم تنها، آنگاه همان سکوت، آنجا که هستم، نمی‌دانم، هرگز نخواهم دانست، در سکوت هیچ‌کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد (بکت به نقل از آوارز ۱۸-۱۱۷).

اینکه شیء مطلق، یا همان شیء فی‌نفسه، چیزی نظیر همان جیغ خاموش یا سکوت بکتی است، هنگامی روشن‌تر خواهد شد که باز به خود ژیتک رجوع کنیم، آنجا که ژیتک می‌گوید که هگل خلاء چیز (غیر قابل دسترس بودن آن) را معادلی برای خود آن نفی‌تی^۱ می‌دانست که سوژه را تعریف می‌کند، و از این طریق کانت را بیش از خود او کانتی کرد؛ بدین ترتیب جایی که هیولاهای فانتاسماگوریک ظاهر می‌شوند به عنوان نفس ناب^۲ شناخته می‌شود:

آدمی‌زاد همین شب است، همین هیچ تو خالی، که همه چیز را در بساط خود جای داده است - گنجینه پایان‌ناپذیری از صورت‌های ذهنی بسیار، تصاویر بسیار، که هیچ کدام از آنها اتفاقاً برای او رخ نمی‌دهد - یا برای او حضور ندارند. این شب، این درون طبیعت، که اینجا - نفس ناب - در هیئت تصاویر خیال‌گونه [= فانتاسماگوریک] حضور دارد، شب سراسری است، اینجا یک سر خون‌چکان جوانه می‌زند - آنجا شکل سفید دیگری، ناگهان در اینجا روبروی آن، و درست به همان‌سان ناپدید می‌شود - وقتی آدمی به درون چشم انسان - به درون شب که هولناک می‌شود - نگاه می‌کند، این شب را یک نظر می‌بیند...» (هگل به نقل از ژیتک، *enjoy your symptom* ۲۲۸).

بار معنایی نقل قول بالا این است که این شب، این شب سراسری، همان فضای خالی و تاریک چیز فی‌نفسه است و آنگاه که هگل خلاء چیز (غیر قابل دسترس بودن آن) را معادلی برای خود آن منفی‌تی می‌داند که سوژه را تعریف می‌کند، نتیجه آن می‌شود که آدمی‌زاد همین شب است، همین هیچ تو خالی، که همه چیز را در بساط خود جای داده است و بدین ترتیب هگل، کانت را بیش از خود او کانتی کرد.

آیا با دانستن اینکه به دلیل غیرقابل دسترس بودن چیز فی‌نفسه، همواره یک سوراخ گشاد در واقعیت بر ساخته شده وجود دارد و این خلاء این چیز غیرقابل دسترس با اوهام یا فانتاسماگوری‌ها پر می‌شود، نمی‌توان نوری انداخت به همین اوهام و فانتاسماگوری‌ها در آثار بکت؟ به عبارت دیگر، آیا مثلاً در نام‌ناپذیر این کرم، این موجود نخستین، این توپ گنده سخنگو، که «گرچه از وجود پاها و سنگینی دست‌ها بر زانواش آگاه است ولی فاقد هر گونه

^۱ . Negativity

^۲ . Pure Self

اسباب چهره یا زائده و برجستگی است - بدون دماغ، بدون عضو جنسی» و یا مثلا در دست - آخر، هم نابینا و فلج، نگ و نل پا ندارند و در سطل زباله چپانده شده‌اند، و یا در در انتظار گودو استراگونی که در آشغال‌هاست، یا به طور کلی آیا این همه پرسوناژ عجیب و غریب آثار بکت، هم‌ارز محاکمه و قصر کافکا ویا هم ارز نوشتاری دنیای تصویری «انسان فیل‌نما»ی دیوید لینچ و نظایر آن - که ژیزک آن‌ها را پست‌مدرن می‌داند - نیستند که با اوهام یا فانتاسماگوری‌ها پر می‌شوند؟ آیا صداهای پرسوناژهای شیزوفرنیک بکتی - «همان‌طور که می‌شنوم، می‌گویم»؛ «اما وات چیزی از این سخنان نشنید، زیرا صداهای دیگری در گوشش کلمات غیرقابل‌فهمی را زمزمه می‌کردند، می‌خوانند، فریاد می‌کشیدند»؛ «توی سرم عجب خرم‌حشری است، این همه آدم محترض. مورفی، وات، یرک، مرسیه، و باقی جماعت ... قصه‌ها، قصه‌ها. قادر به تعریف‌شان نبوده‌ام» و مثال‌هایی بسیار از این دست^۱ - اوهامی نیستند که خلاء چیز غیرقابل دسترس یا همان سکوت را پرمی‌کنند؟

- در نمایش‌نامه‌ی در انتظار گودو نیز می‌خوانیم:

«ولادیمیر: موضوع وحشتناک این است که آدم فکر کرده باشد.

استراگون: مگر تاحالا این بلا سرمان نیامده؟

ولادیمیر: این همه لاشه از کجا آمده؟

استراگون: این همه استخوان مرده.

ولادیمیر: بگو ببینم.

استراگون: درست است.

ولادیمیر: انگار یک‌خرده فکر کردیم (بکت ۷۲؛ تاکید از ماست) و یا در جای دیگر این نمایش‌نامه می‌خوانیم:

«استراگون: ... صدای مرده‌ها را.

صدای‌شان مثل صدای بال است.

... ولادیمیر: همه‌شان باهم حرف می‌زنند.

استراگون: هرکی با خودش.

سکوت.

ولادیمیر: انگار بیج بیج می‌کنند.

استراگون: خش خش می‌کنند.

ولادیمیر: غرغر می‌کنند.

استراگون: خش خش می‌کنند.

... ولادیمیر: بگو یک چیزی!

استراگون: دارم سعی می‌کنم.

به شکلی حتی جذاب‌تر، با توجه به مفاهیم ژیزک همین منفیت، همین مازاد، یا سکوت بکتی در روانکاوی نام رانه مرگ است؛ عنصری غیرکارکردی که مانع تحقق اصل لذت می‌شود حتی اگر «آپاراتوس روانی کاملاً به حال خود رها شده باشد، به آن تعادلی که "اصل لذت" می‌خواهد نخواهد رسید» (۹۲). ژیزک در *گشودن فضای فلسفه* (۱۳۸۶) نیز می‌گوید: «فروید در تلاش برای توضیح کارکرد روان انسان در قالب اصل لذت، اصل واقعیت و غیره، بیش از پیش متوجه عنصری کاملاً غیرکارکردی شد، نوعی ویرانگری اساسی و مازاد منفی که نمی‌توان آن را تبیین کرد. به نظر من رانه مرگ نام دقیق همین مازاد نفی است» (۹۴). در فلسفه هگل، آنچنان که ژیزک آن را قرائت می‌کند، این «رانه مرگ نام جنون برساننده عقل است» (۹۶) بدین طریق شاید هم‌ارز با یکی از عناوین ژیزک در کتاب *کژنگریستن* که «شاه یک شیء است» (ژیزک، ۱۳۸۸، ۶۶) بتوان گفت که گودو یک شیء است. با ساختاری چنین ایزومورف، این شیء همان جیغ خاموش یا همان سکوت بکتی است. به نظر می‌رسد نظیر توضیحات ژیزک از کافکا که می‌گوید «یهوه زشت‌کار دیوانه کافکا، این "ذات برین شر"، دقیقاً همان خدا در مقام خیر برین است - تفاوت تنها در این واقعیت نهفته [است] که ما زیادی به او نزدیک شده‌ایم» (۲۸۱). می‌توان گفت که سکوت، این خلاء ترسناک، همان گودو در مقام خیر برین است - تفاوت تنها در این واقعیت نهفته که ما زیادی به او نزدیک شده‌ایم. و باز هم نظیر ژیزک که در مورد کافکا می‌گوید «فرمول "خدای غایب" در مورد کافکا اصلاً به کار نمی‌آید: زیرا بر خلاف قرائت مدرنیستی، مسئله کافکا این است که در این جهان یهوه زیادی حاضر است» (۲۸۰) می‌توان گفت فرمول گودو به مثابه "خدای غایب" در مورد بکت به کار نمی‌آید: زیرا بر خلاف قرائت‌هایی نظیر قرائت اگزیتانسیالیستی^۱، مسئله بکت این است که

سکوت طولانی.

ولادیمیر: (با اضطراب). هرچی می‌توانی بگو! (در انتظار گودو، همان: ۷۱-۷۰؛ تاکید از ماست). آنچه برجسته شده است (لاشه، استخوان مرده،

صدای مرده‌ها و...) را با خلاء چیز غیرقابل دسترس کانتی با نقل قولی که از هگل بیان شد - شب سراسری، سر بریده خون‌چکان - مقایسه کنید.

^۱ - مراد فرهادپور (۱۳۸۷) می‌نویسد: «تعارض فلسفه‌ی اگزیتانسیالیستی بیانگر وضعیت کسی بود که می‌کوشد فلاکت خویش رامستقیماً به فضیلت بدل سازد، کسی که می‌خواهد با تشریح بدبختی‌های خویش، بی‌اعتنایی دیگران را به نوعی حس

در این جهان گودو زیادی حاضر است. از منظری لاکانی، بدین ترتیب جهان بکت نیز نظیر کافکا جهانی یکسر مملو از اضطراب است؛ چرا که ما بیش از حد به شیء، جیغ خاموش یا همان سکوت، نزدیک شده‌ایم.^۱

به این ترتیب، بر خلاف نگاه رایج، شاید بتوان جرات کرد و گفت که گودو «کسی» نیست، گودو نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری یا همان سکوت خواهد بود؛ سکوتی که بی‌شک خواهد آمد چرا که او مأوای هیولاهای فانتاسماگوریک است، چرا که او «شب سراسری» است، او آمده، می‌آید، و خواهد آمد و ما در جایگاه سوژه لاکانی همین خلاء، همین سکوتیم، سکوتی که مارا می‌گوید، سکوتی که زیادی حاضر است. این سکوت خوفناک، همان فضای خالی [= سیاه black] چیز فی‌نفسه، چنان حی و حاضر است و این حیث شر وضع طبیعی اشیاء و امور است، که توگویی پنهان است. در آثار بکت گویا حرافی پرسوناژهای مفلوک را همین هیولای سکوت گفته است:

«استراگون: همیشه یک چیزی پیدا می‌کنیم که وجودمان را برامان مطرح کند، ها دی‌دی؟
ولادیمیر: آره، آره، آخر ما جادوگریم» (بکت ۸۰).

وردهای این جادوگرهای مفلوک را هیولای سکوت هدیه داده است و این جادوگران خود نمی‌دانند که عروسک خیمه‌شب‌بازی هیولای سکوت‌اند. حرافی و جفنگ‌ریسی‌های استراگون و ولادیمیر با آن همه اعمال تکراری و کسالت‌بار را، که خود گویای تکرار و عادت‌ست که به قول بکت «مخدر نیرومندی است» (به نقل از آلوارز ۱۳۷۱)، همه آن ذات برین شر هدیه کرده است. «عادت بکت بر تکرار مضامین، تصاویر و حتی شخصیت‌های واحد از اثر به اثر، شکل

ترحم و دلسوزی بدل کند، تا بدین طریق نه فقط بر بیهودگی و عدم کارآیی خویش در جامعه‌ی مافوق صنعتی سرپوش گذارد، بلکه دادوستد تسلائی معنوی را نیز به "رسالت" یا کارکرد اجتماعی خود بدل سازد» (ص. ۹۸، تأکید از ماست).

^۱ - مراد فرهادپور (۱۳۸۷) می‌نویسد: «در آثار کافکا سکوت سرشتی تمثیلی یافت. اما تمثیلی شدن سکوت، خود سرآغاز خاموشی تمثیل بود. معماهای دلهره‌آور کافکا که همه‌چیز و همه‌کس را در لبه‌ی پرتگاه فاجعه قرار می‌داد، جای خود را به داستان‌های بکت بخشید که همگی ماهیتی مابعد فاجعه دارد. سکوت خوفناکی که طنینش در همه‌ی تمثیل‌های کافکا شنیده می‌شود، به نفع نوعی پرگویی ملالت‌آور کنار گذاشته شد که بیشتر از آنکه سودایی و حزن‌انگیز باشد، مضحک و مسخره است. قهرمانان بکت بواقع همه‌ی فجایع را پشت‌سر گذاشته‌اند... [و در این آثار] شر وضع طبیعی اشیاء و امور است» (۱۹۳-۱۹۲؛ قلاب اضافه‌ی ماست).

بارز تأکید بر این حقیقت است که وضع در جهان او این طور است و نه جزء آن^۱ (آلوارز ۱۴۹). و چرا نباشد آنگاه که سکوت، همان هیولا، همان مازاد منفی همیشه آنجاست! تو گویی آثار بکت به نوعی بازنمایی همین خلاء ترسناک، همین هیولای سکوت، همین هیچ است. تمامی آثار او گویا بازنمایی رانه مرگ، همان عنصر غیرکارکردی، همان جنون برساننده عقل- اند؛ همان رانه مرگی که مسیری حلقوی دارد و تکرار می‌شود و ادامه می‌یابد. به همین خاطر است که می‌بایست حرف زد، می‌بایست کلمات را گفت، ولو به قول بکت «هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد» چرا که پای «اجبار به بیان کردن» در میان است، اجباری که یگانه استراتژی است برای گریز از چنگال هیولای سکوت؛ استراتژی دردناک، درد عجیب، گناه عجیب. نام‌نابذیر بکت هم در حالی تمام می‌شود که گوینده هنوز بی‌قرار، مردد و محکوم به حرف زدن است «باید کلمات را بگویی تا هر زمان که کلمه‌ای هست، تا وقتی که مرا ببیند، تا وقتی که مرا بگویند، درد عجیب، گناه عجیب، باید ادامه دهی» (به نقل از آلوارز ۱۱۸). و یا

در انتظار گودو هم می‌خوانیم:

ولادیمیر: (پرمعنی). هرکس صلیب خودش را به دوش می‌کشد. (آه می‌کشد). تا آن‌که می‌میرد و فراموش می‌شود.
استراگون: حالا تا آن موقع بهتر است آرام صحبت کنیم، چون ساکت که نمی‌تونیم بنشینیم.

ولادیمیر: راست می‌گویی، حرف ما تمامی ندارد.
استراگون: برای این‌که فکر نکنیم.
ولادیمیر: آره، عذرش را هم داریم.
استراگون: برای این‌که نشنویم...

^۱ - برای مثال در نمایش‌نامه‌ی دست آخر می‌خوانیم:

«هم: به نظرت دیگر شورش در نیامده؟

کلاو: چرا! (مکت). شورچی؟

هم: این...همین...وضع.

کلاو: من نظرم همیشه همین‌طور بوده. (مکت). نظر تو غیر از این بود؟

هم: (غمگین). پس امروز هم مثل باقی روزها است.

کلاو: تا هست همین است. (مکت). تمام عمرمان همین بساط است» (بکت ۱۵۲).

ولادیمیر: آره، دلایلیش را هم داریم (بکت ۷۰).

گویا یگانه تقدیر تلخ این پرسوناژهای مفلوک حرافی به مثابه جادوگری است؛ «به کمک نیروی عادت، به کمک گوش نکردن به سکوت» (آلوارز ۱۵۱؛ تأکید از ماست). توگویی حرافی آنان لالایی ست برای خواباندن هیولای سکوت.

حال چنانکه سخن آن رفت، بنابر آنچه ژیتک پیرامون رانه مرگ می‌گوید، دیگر چندان غریب نخواهد بود که همبسته بیرونی این رانه مرگ با جهان بیرون، با ساحت نمادین، جنگ جهانی دوم باشد. «سه‌گانه مولوی، مالون می‌میرد و نام‌ناپذیر که از خاکستر جنگ دوم برخاسته‌اند، همه به گونه‌ای روایت مرگ‌اند. صدایی از دور، از ذهنی سرگردان و از میان ویرانه‌ها شنیده می‌شود. صدایی که در نام‌ناپذیر صدایی بی نام می‌شود "نام‌ناپذیری که وقت چندانی برای زندگی ندارد"، صدایی از پشت شکست، سکوت مرگ، و شاید صدایی از پس گور که در ادبیات پست‌مدرن شنیده می‌شود...» (صنعتی ۵۱-۵۰). درون هیولای سکوت، برون هیولای زندگی شرافرین معنا باخته. آثار بکت بخیه‌ی دردناک این دو شر اعظم‌اند.

حال دیگر بوالعجب چیزی نیز نیست که «گناه نخستین» همان زاده شدن باشد؛ گناهی که در نهایت شرمساری می‌بایست از آن توبه کنیم. نزد بکت پیش از مرگ و پس از مرگ همه سراپا شر است. در دست آخر) کلاو از هام می‌پرسد:

کلاو: ... تو به زندگی بعد از مرگ اعتقاد داری؟

هام: زندگی من غیر از این نبوده» (بکت ۱۵۶).

در انتظار گودو، نیز می‌خوانیم:

«استراگون: چیه؟

ولادیمیر: چطور است ما نادم شویم؟

استراگون: از چی؟

ولادیمیر: آه... (فکر می‌کند)، دیگر لازم نیست وارد شویم.

استراگون: از تولدمان؟ (بکت ۴).

به قول آلوارز این پرسش پژواکی است از مالون می‌میرد، که خود پژواکی است از یکی از مضامین اصلی "پروست"^۱: «به دنیا آمدن، همان گناه نخستین است» (بکت به نقل از آلوارز ۷-۱۴۶). «ما محکوم [به زندگی در] زمانیم، زیرا گناه نخستین و ابدی ... زاده شدن را مرتکب

^۱ - اشاره‌ای است به مقاله‌ی بکت در مورد مارسل پروست نویسنده در جستجوی زمان از دست رفته.

شده‌ایم» (بکت به نقل از آوارز ۴۴). «گناه نخستین حقیقی همان زندگی است» (بکت به نقل از آوارز ۱۰۹).

اکنون در کش و قوس مخوف این که «حرفی برای گفتن وجود ندارد» و «اجبار به بیان کردن»، چه می‌بایست کرد؟ پاسخ بکتی قطعا «نمی‌دانم» است: «آنگاه همان سکوت، آنجا که هستم، نمی‌دانم، هرگز نخواهم دانست، در سکوت هیچ‌کس نمی‌داند، باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد». توگویی متن ماوای دشواری تلخ زیستن است؛ «فقط کلمات، چیز دیگری نیست، باید ادامه دهی، همین و بس، ... باید کلمات را بگویی تا هر زمان که کلمه‌ای هست».

۴- نتیجه‌گیری

مقاله حاضر با توسل به میراث فکری فروید و لاکان خاصه آن‌گونه که اسلاوی ژیژک، فیلسوف و روان‌کاو معاصر، آن را پرورانده است، به بررسی اجمالی از اثر **درانتظارگودو** ساموئل بکت پرداخت. ژیژک با طرح مفهوم **چیز** یا همان **شیء** لاکان، چنانکه توضیح داده شد، به تقسیم‌بندی خاص از مدرنیسم و پست‌مدرنیسم مبادرت می‌ورزد. ما قسمی از منظومه مفاهیم ژیژک را توضیح دادیم و درست در چارچوب فکری به بحث و گفتگو نشستیم و در همین راستا، تاحدی برمبنای فهم خویش، ایده‌ی او مبنی پست‌مدرن نبودن نمایش‌نامه در انتظار گودو را به چالش کشیدیم.

تلاش برای خوانش‌های اگزیستانسیالیستی و هرمنیوتیکی از آثار بکت خاصه «در انتظار گودو» چیز مهمی را در پراتز می‌گذارد و آن هم منطق تروما است. در تفسیر هرمنیوتیکی امر تروماتیک رؤیت‌پذیر نخواهد شد و این محصول پروبلماتیک درونی چشم‌انداز هرمنیوتیکی است. از این حیث تلاش برای کشف معنای متن در این الگو مدام به تعویق می‌افتد و مواجهه با ترومای متن ناممکن می‌گردد. اگر «در انتظار گودو» را متنی تروماتیک بدانیم که محصول مواجهه با ترومای نیستی است آنگاه ماندن در تفاسیر هرمنیوتیکی به هستی‌شناسی متن وفادار نخواهد بود و تنها در پی معنایی پنهان در پس آن خواهد گشت. در پس این متن یک تروما نهفته است، یا با عبارات دقیق‌تر متن امری تروماتیک است و منطق تروما نه در پس که در سطح متن جاری است و شرایط امکان چفت و بسط دال‌ها و گزاره‌ها را به یکدیگر پدید آورده است.

به نظر ما آنچه که می‌شود از آن به عنوان مرزبندی میان روش هرمنوتیک و میراث روانکاوی یاد کرد، دست‌کم این است که مسئله صرفاً این نیست که هر تفسیری تفسیری دیگر است، دال‌ها رو هم می‌لغزند و لذا معنا برای همیشه از چنگ ما می‌گریزد، حقیقت لشکری از استعاره‌ها و تشبیهات است، و در این معنا حقیقت امری زبانی و گفتمانی‌ست؛ بلکه از منظر روانکاوی فروید و لاکان، به مثابه میراثی انتقادی، خود این تفاسیر، دال‌ها، استعاره‌ها و تشبیهات حول امری تروماتیک شکل می‌گیرند. یا به عبارتی دیگر، تفسیر حول امر تروماتیک سامان سخن گفتن می‌یابد. دست‌کم گویا هرمنوتیک از امر تروماتیک چشم‌پوشی می‌کند. بیان این موضوع نه نادیده گرفتن دستاوردهای غنی سنت هرمنوتیک است بلکه صرفاً این است که میراث فرویدی-لاکانی سوای مسئله تفسیر، جای پای برای امر تروماتیک را نیز تدارک می‌بیند که می‌تواند فهم ما از متن را بیشتر کند.

آنچنانکه نشان دادیم مواجهه اگزیستانسیالیستی و یا هرمنیوتیکی عنصری عمده و کلیدی در فهم اثر به معنای عام و بکت به معنای خاص را جا می‌اندازند و آن هم تروما است. تروما که شرایط امکان پدیدآیی سوژه-متن است در پس اما در سطح گفتار جاری است و حضور حاضر این ساحت تروماتیک است که تداوم گفتار را ممکن می‌کند. تداومی که می‌توان طیفی از تکرار و سواسی تا تکرار متفاوت را در بر داشته باشد. از این حیث بر خلاف نگاه رایج، شاید بتوان گفت که گودو «کسی» نیست، گودو نامی برای عدم بیش نیست، گودو نام غیبتی محوری یا همان سکوت خواهد بود؛ سکوتی که بی‌شک خواهد آمد چرا که او مأوای هیولاهای فانتاسماگوریک است، چرا که او «شب جهان» است، او آمده، می‌آید، و خواهد آمد و ما در جایگاه سوژه لاکانی همین خلاء، همین سکوتیم، سکوتی که مارا می‌گوید.

در هرمنوتیک ما با نوعی لذت متن^۱ و تفسیر نیز مواجه‌ایم؛ لذت حاصل از ارتباط گاه فعال و گاه منفعل مخاطب-متن. قرائت هرمنوتیکی یکسر قرائتی نشانگانی است و با تروما کاری

^۱ - به عنوان مثال مراد فرهادپور در مقدمه‌اش بر کتاب *آلوارز* (۱۳۸۱) در مورد لذت متن نزد رولان بارت می‌نویسد: «چه چیزی دلفک‌بازی‌های بکت را از بازی‌گوشی‌های بارت، دریدا و باتای متمایز می‌کند؟ برای بارت ادبیات، ثروت و غنیمتی است که باید گرد آید تا جمال‌پرستان و گوهرشناسان از آن متمتع شوند. او هنوز به معنایی خاص جوای «لذت متن» است... مهم‌ترین دغدغه‌ی بارت هنوز هم بهتر و بیشتر بیان کردن است، حال آنکه برای بکت این «نگرانی و سواس همگانی برای بیان کردن تا سرحد ممکن»، خود جزئی از فلاکت فراگیر روزگار ماست، همان «فلاکت آشنای قدیمی» که ما برای فرار از «مسکنت غایی» خویش به آغوشش پناه می‌بریم. توصیف بکت از «دغدغه‌ی بیان کردن»، معنای «انقلابی‌ترین» استعاره‌های بارت و باتای را به تمامی معکوس می‌کند: اکنون نوشتن در مقام «تجاوز، دزدی، و زیاده‌روی» چیزی نیست مگر «کمی»

ندارند لذا متن نزد آنان همیشه محرک تفسیر است. اما این مقاومت و سرکشی فیگورهای بکت نوعی کفاره زیستن است و در این معنا درست نظیر آنچه که ژیزک در مورد کافکا می‌گوید، گویی آثار بکت نیز تفسیر را «متوقف می‌کنند»، هم در دست‌آخر می‌گوید: «یک ذره شعر بخوانم. (مکت). تو دعا کردی... (حرف خودش را تصحیح می‌کند). تو صدا کردی شب را، و شب می‌آید... (مکت). حرف خودش را تصحیح می‌کند... فرومی‌آید: اکنون در تاریکی صدا کن. ... لحظه‌ها به هیچ نمی‌ارزند، حالا مثل همیشه، زمان نبود، زمان گذشت، حساب بسته شد و قصه ما به سر رسید» (بکت ۱۸۰).

گویا این آثار ترمز لذت تفسیر متن را می‌کشند. یا در عبارتی کلی، بر خلاف نگاه سنت هرمنوتیکی در مورد عناصر لجوج و سرکش متن، سرکشی فیگورهای بکتی بار سنگین هسته-ای تروماتیک را در خود دارند. ازین حیث مهم خود تروماست نه سمپتوم‌ها. آثار بکت درست مثل گشودگی متن در هرمنوتیک، زخم باز و دهان‌گشوده‌اند؛ زخمی که درمان ناپذیر است. به گمان ما نزد بکت متن یگانه مأوا برای بازنمایی چرک زخم باز زندگی است؛ درست نظیر نوشتار کنونی: نوشتاری با استراتژی بکتی، نوعی شکنجه بیهوده اجبار به نوشتن، یا شاید هم تیبی تند برای اجبار به نوشتن به مثابه نوعی از بازنمایی رانه‌ی مرگ. به نظر می‌آید در آثار بکت خبری از تفسیر لذت‌بخش سمپتوم‌ها نیست. اینجا مأوا «بازی‌گوشی‌های ادبی» نیست. اینجا با زخم چرکین زندگی مواجه‌ایم با هسته‌ای تروماتیک. همیشه چرکی مانده، می‌ماند و خواهد ماند؛ چرک به مثابه نوعی پس‌مانده، نوعی مازاد؛ و باز چرکی دیگر و باز... بی‌گمان اما در هرگونه بحث پیرامون این فرضیه باز است و منتقدان، اگر نتیجه‌گیری مذکور را نه به مثابه نتیجه‌گیری قطعی که به مثابه در افکندن طرح ببینند، می‌توانند آن را به نقد بکشانند.

جلوتر رفتن در مسیر همان جاده‌ی کسالت‌بار قدیمی (۱۶-۱۵). بد نیست بگویم بارت به همین تجاوز و زیاده‌روی "نوشتن" می‌گوید و ازین حیث از نظر او متن واجد "خشونت" است. «استراتژی بکت به یک معنا نقطه‌ی مقابل "تجاوز" و "زیاده-روی" است، زیرا هدف بکت به گفته خودش، به‌کار گرفتن بطلت و "بهره‌برداری از سترونی" است» (فرهادپور، همان: ۱۵). در همین راستا آنگاه که می‌گوییم، گویی آثار بکت نیز تفسیر را "متوقف می‌کند" دقیقاً منظورمان همین پایان دادن به خشونت متن است. توضیح مفصل این مبحث نیازمند ارائه‌ی بحثی پیرامون دو مفهوم کلیدی "زمانه اکنون" و "خشونت الهی" والتر بنیامین - که به گفته‌ی هانا آرنهت بزرگ‌ترین منتقد ادبی قرن بیستم است - می‌باشد که خارج از حوصله‌ی نوشتار کنونی است.

بی‌شک درستی یا نادرستی چنین نتیجه‌گیری، البته در چارچوب مفهومی ژیتک، جز از رهگذر نقد امکان‌پذیر نخواهد بود.

References

- Alvarez, Alfred. *Samuel Beckett*. Translated by Morad Farhadpour. Tarh-e No Publication, 2002/1381.
- Askarzadeh Torghabe, Rajabali. "Jean Paul Sartre and 'False belief' in Beckett's Krapp's Last Tape." *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 1 (July 2019): 221-232.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot and Last Tape*. Translated by Najaf Daryabandari. Karnameh Publication, 2020.
- Bowie, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. Routledge, 2012.
- Chion, Michel. "1. Projections of Sound On Image." *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Omid Mehregan. *Arqanoun*, no.33 (2009/1388): 187-207.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Translated by Abbas Mokhber. Markaz Publication, 1989/1368.
- Farhadpour, Morad. *Depressed Reason: An Essay about Modern Thought*. Tarh-e No Publication, 2008/1387.
- Guerin, Wilfred L., et al. "Reesman, and John R. Willingham." *A Handbook of Critical Approaches to Literature 5* (2005).
- Lear, Jonathan. *Freud*. Routledge, 2005.
- Luckhurst, Roger. "Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory." (2006): 497-507.
- Myers, Tony, and Robert Eaglestone. *Slavoj žižek*. Translated by Fattah Mohammadim. Hezareye Sevom Publication, 2006/1385.

, Abolghasem, and Morvarid Rahbari. Partovi Article I
“Research on *Waiting for Godot* and *Endgame*.” *Research in
Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*,
vol. 14, no. 51 (April 2009): 5-16.

Sanati, Mohammad. “An Introduction to Death in Western Thought”.
Arqanoun, no. 27-26 (2005/1388): 1-64.

Surprenant, Céline. *Freud: A Guide for the Perplexed*. Continuum,
2008.

Thwaites, Tony. *Reading Freud: Psychoanalysis as Cultural Theory*.
SAGE, 2007.

Zizek, Slavoj, and Glyn Daly. "Conversations with Zizek". Translated
by Mojtaba Golmohammadi. Gam-e No Publication, 2005/1382.

Zizek, Slavoj . *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood
and Out*. Translated by Fattah Mohammadi. Hezareye Sevom
Publication, 2010/1389.

---. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular
Culture*. Translated by Maziar Eslami and Saleh Najafi. Rokhdad-e
No Publication, 2009/1388.

---. *On Belief (Thinking in Action)*. London: Routledge, 2001.