مطالعات زبان و ترجمه دورهٔ پنجاه و چهارم، شمارهٔ دوم (تابستان ۱٤۰۰)، صص ٦۱-۸۸

Doi: 10.22067/lts.v54i2.88644
مقالهٔ پژوهشی

ساموئل بکت و ظهور شیءگرایی:
هستی‌شناسی شیءگرا در نمایشنامه *بازی بدون کلام ۱*

شهریار منصوری* (گروه زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران)

چکیده

تلاش ساموئل بکت در کنار زدن ساختار انسان‌محور فصلی جدید در آثار دراماتیک وی ایجاد می‌نماید که نه‌تنها در آن خبری از جدال اصالتاً کانتی میان انسان و جهان پیرامون او در جهت اثبات برتری انسان نیست، بلکه مؤکد ظهور نگاهی شیءمحور به اصل وجود انسان است. براین اساس این دیدگاه، شخصیت‌های خلق‌شده در آثار نمایشی بکت، یا دَرکی از ماهیّت کاربردمحور اشیاء ندارند و یا خود را هم‌سنگ سایر اشیاء حاضر در جهان پیرامون می‌دانند. نکتهٔ قابل تأمّل در این چرخش دیدگاه بکت متأثر از دو برداشت فوق را می‌توان به‌این‌ترتیب تعریف نمود: خروج شیء از حالت وجودیِ ابزار محض و تبدیل‌شدن آن به شیء مستقل با امکان بازخوانی واقعیت بر اساس ماهیّت کاربردی خود از یک سو؛ و سقوط انسان توانا مدرن در پرتگاه سکون از سویی دیگر. آنچه این مقاله به تحلیل آن خواهد پرداخت عبارت است از انطباق دیدگاه شیءگرای بکت با فلسفهٔ هستی‌شناسی پسامدرن در جهت شناخت بعدی ناشناخته از تفکر انتقادی او که در آن انسان و شیء در لایه‌های متفاوت از هستی‌شناسی برابری می‌کند. لذا این مقاله با بررسی نمایشنامه *بازی بدون کلام ۱* و با نگاهی منطبق بر فلسفهٔ پسامدرن شیءگرای گراهام هارمن بر آن است تا نگاه منتقدانهٔ بکت به وضعیت انسان در اواخر قرن بیست را فارغ از دیدگاه‌های تکراری پژوهش‌های انتقادی پیشین بررسی نماید. دست آورد پژوهشی مقالهٔ حاضر را می‌توان معرّفی و سپس بررسی چهارچوب هستی‌شناسی نوینی دانست

* نویسنده مسئول s_mansouri@sbu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۶

که در آن از انسان متعال مدرن تنها خسی در صحرای صحنهٔ پسامدرن بکت باقی مانده است؛ صحرایی که هبوط انسان‌گرایی را نوید می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: شیءگرایی، دنیای نامرئی، ساموئل بکت، *بازی بدون کلام*، انسان به‌مثابهٔ شیء حسی

۱. مقدّمه

با پایان دههٔ ۵۰ میلادی و گسترش ادبیّات پسامدرن، نویسندگانی ازجمله ساموئل بکت فرصت بیشتری در جهت محک زدن و اعمال دست آوردهای انتقادی خود در هنرهای نمایشی پیدا کردند. معرّفی انسان به‌عنوان موجودی برابر و هم‌سنگ با اشیاء و یا موجودی عاری از یکه‌تازی‌های مدرنیسم را می‌توان ثمرهٔ این دوران دانست. بر این اساس، بکت زدودن انسان از تعاریفی مانند انسان به‌مثابهٔ موجود متعال هایدگری یا دازاین[1] را با ترتیب زیر شروع می‌کند: ابتدا وی مفهوم انسانیّت و اخلاق را در *سه‌گانه* (دیگر *ملوی*[2]، *ملون میمیرد*[3] و *نام ناپذیر*[4]) هدف قرار می‌دهد و در پایان انسان را با وام‌گیری از مقالهٔ فرانسیس پانگ[5] با عنوان «سردرگمی بی‌نام» معرّفی می‌کند (۱۹۴۹، ص. ٤٦)؛ سپس با بازتعریف مفهوم غیر انسان در دنیای پسامدرن در آثاری مانند *این‌طور که هست* (۱۹٦۱) آن را پی می‌گیرد؛ و درنهایت با بازخوانی مفهوم تقابل سوژه و شیء در واقعیت پسامدرن که این مقاله به آن خواهد پرداخت، دیدگاهی به‌ذات رادیکال از جایگاه و وضعیت انسان به خواننده ارائه می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، آنچه این مقاله با استفاده از فلسفهٔ پسامدرن شیءگرا به تصویرخواهد کشید را می‌توان در چند پرسش مقابل یافت: آیا در اصل واقعیت پسامدرن همچنان تفاوتی کنش‌گرا میان انسان به‌عنوان خالق و شیء به‌عنوان مخلوق وجود دارد و یا

---

۱. واژهٔ «دازاین» در ترجمهٔ سیاوش جمادی از کتاب *هستی و زمان (۱۳۸٦)* درابتدا به صورت «آنجا بودن» و «آنجا هستی» معرّفی می شود. عبدالکریم رشیدیان در برگردان *هستی و زمان* (۱۳۸۹) از ترجمهٔ لغت «دازاین» خودداری می‌نماید.

2. *Molloy* (1951) داستان اوّل در سه گانه بکت

3. *Malone Dies* (1951)

4. *The Unnamable* (1953)

5. Francis Ponge

آن‌طور که راوی داستان *این‌طور که* هست بلاانقطاع به یاد می‌آورد دیگر مرزی میان انسان و شیء و یا انسانِ دورمانده از جایگاه انسانیّت وجود ندارد؟ پاسخ را می‌توان در متن داستان *آن‌طور که* هست جُست: «قسمت اوّل قبل از پیم دوران طلایی دوران خاطرات خوب دوران از دست دادن گونه‌ها و نسل‌ها جوان بودم به دیگران آویزان می‌شدم [و معاشرت می‌کردم] موجوداتی که از آنها به‌عنوان انسان یاد می‌شد» (۱۹۶۱، ص.۳۹). نمود استحاله در تفکر انتقادی فوق در ساختار فلسفی-فردی بکت، نه‌تنها میان منتقدین هم‌عصر وی، بلکه نزد بکت‌شناسان معاصر نیز باعث شکل‌گیری کثرت و از سویی تقابل آرا گردیده است.

لذا، آن‌طورکه در سطرهای بعدی به آن خواهم پرداخت از یک سو برای نسلِ اوّلِ منتقدین آثار بکت، این دگردیسی فلسفی مبحثی خارج از ساختار حاکم بر ادبیّات بکتی به شمار می‌آمد؛ و از سویی دیگر منتقدینِ نسلِ دوم و سوم (معاصر) را دچار تردیدی ذاتی نسبت به یافته‌های خود نموده است. پژوهش‌های دو دههٔ اخیر سیر فلسفی حاکم بر آثار بکت را در افق دوگانهٔ «ساختارگرایی» و «پساساختارگرایی» بررسی نموده‌اند،[1] تا آنجا که سرآغاز این سیر را در سرکوب منطق ساختارگرای متجلی در آثار غیر داستانی وی مانند دفاعیهٔ ضدساختارگرای او از جیمز جویس در «دانته...برونو...ویکو ... جویس»[2] (۱۹۲۹) و همچنین در آثار داستانی مانند *استخوان‌های اکو*[3] (۱۹۳۳) و پایان آن را در نقد وی از چهارچوب فلسفهٔ حاکم بر نظریّهٔ پساساختارگرایی متجلی در آثاری مانند *وات*[4] (۱۹۵۳)، *نانامیدنی*[5] (۱۹۵۸) و

۱ .اهم پژوهش‌هایی که با محوریت نقد ساختارگرایی و پساساختارگرایی بر آثار بکت شکل گرفته‌اند عبارت‌اند از:

Anthony Uhlmann, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, 2008.
Anthony Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Cambridge: Da Capo Press, 1999.
Paul Stewart, *oone oE Eaporaoon: Sauu ll BcceeDDDDDnooons*, New York: Rodopi, 2006.

2. "nnn ee… Brunooooooo oo oyee" in Samuel Beckett, *Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress*, London: Faber and Faber, 1961.
3. Ehho's Bonss
4. Watt
5. The Unnamable

آن‌طور که هست[1] (۱۹٦۱) می‌دانند.[2] این نوع نگاه با مرزبندی دوگانه به آثار بکت تا آنجا ادامه پیدا می‌کند که از یک سو «ادیث کرن»[3] او را به دلیل خلق روایت‌هایی ساختارگریز به‌عنوان «شوالیه» انفعال و ضدساختارگرا معرّفی می‌نماید (۱۹٦۲، ص. ۵۲) و از سویی دیگر هلگا شوالم[4] وی را «شاعر فلسفهٔ پساساختارگرایی» می‌خواند (۱۹۹۷، ص. ۱۸۱). حال‌آنکه با ظهور بُعد ناشناختهٔ فوق‌الذکر از نگرش بکت به موضوع انسان علی‌الخصوص نقد وی نه‌تنها از ذات زبان بلکه ساختار شکنندهٔ تفکر انسان‌محوری[5] امکان تصوّر چهارچوبی فارغ از دوگانهٔ ساختارگرایی و پساساختارگرایی برای خوانندهٔ معاصر مهیّا شد: ساختاری که در آن محوریّت اصلی وجود[6] از حضور[7] انسان و ابعاد شناختی او به سمت حضور شیء یا اُبژه منحرف گردیده است. با نمود و رشد این دیدگاه در آثار بکت، به نظر می‌رسد شیء از حضوری مستقل و تأثیرگذار نزد وی برخوردار است تا آنجا که در رمان *ملون می‌میرد*، بکت عصای ملون را تنها به‌عنوان یکی از متعلقات وجودی شخصیت در نظر نمی‌گیرد، بلکه عصا، همانند پاهای ملون که دیگر از او فرمان نمی‌برند تبدیل به وجودی مستقل و منفک شده است با ساختاری به‌ظاهر کاربردی و انسان‌محور.

تمایل بکت به کنار زدن ساختار انسان‌محور درنهایت فصلی جدید در آثار دراماتیک وی ایجاد می‌نماید که در آن خبری از کارزار معمول شناخت‌محور و جدال میان انسان و جهان پیرامون او در جهت اثبات برتری انسان نیست. این دیدگاه انتقادی بکت به مفهوم انسان نه‌تنها مؤکدِ بروز واژگونی در ساختار قدرت (برتری انسان بر شیء) و تبدیل آن به برابری انسان با شیء است، بلکه در آن انسان وجودی

1. How It Is

۲. جهت درک بهتر این دوگانگی خاص رجوع شود به:

On Beckett: Essays and Criticism. Ed. Stanley E. Gontarsky. New York: Anthem Press, 2014, 83-85.

3. Edith Kern
4. Helga Schwalm
5. anthropocentrism
6. being
7. presence

تهی از هرگونه کنش‌گری و استقلال فردی را یدَک می‌کشد، وجودی که به تعبیر آلن بادیو[1] به‌صورت «عاریه» نزد شخصیت‌های آثار بکت به امانت گذاشته شده است (١٩٩٦، ص. ٦٥). لذا شخصیت‌های خلق‌شده در آثار بکت در دوگانگی خودساخته‌ای محصور شده‌اند به شکلی که یا درکی از ماهیّت کاربردمحور اشیاء ندارند و یا خود را هم‌سنگ سایر اشیاء حاضر در جهان پیرامون می‌دانند، مانند ابزاری با ماهیّتی خاموش و ساکن در ساختار صحنه‌بندی یک نمایشنامه. نکتهٔ قابل تأمّل در چرخش متجلی در دیدگاه فوق را می‌توان به‌این‌ترتیب تعریف نمود: خروج شیء از حالت وجودی ابزار محض و تبدیل‌شدن آن به شیء مستقل با امکان بازخوانی واقعیت بر اساس ماهیّت کاربردی خود از یک سو؛ و سقوط انسان از جایگاه پیشین خود به‌عنوان خالق معنا از سویی دیگر. به بیان ساده‌تر، شیء در دنیای بکت دیگر تنها یک چکش هایدگری با کاربردی از پیش تعیین و تعریف شده توسط انسان نیست، بلکه درگاهی است مستقل و فارغ از هرگونه پیش‌تعریف که می‌تواند با ایجاد ارجاعات متفاوت به دنیای فیزیکی، بُعدی نو از واقعیت را ارائه دهد: واقعیتی که در پس آن انسان به‌عنوان جزئی کوچک از میزانسن کلّی یا به‌بیان‌دیگر شیءای مانند سایر اشیاء موجود در صحنه معرّفی و بررسی می‌شود.

انطباق نگاه شیءگرای بکت با فلسفهٔ هستی‌شناسی پسامدرن را می‌توان به‌عنوان بُعدی ناشناخته از تفکر انتقادی و به‌ظاهر انسان‌ستیز او در نظر گرفت که هستهٔ اصلی آن بر اساس برابری انسان و شیء در لایه‌های متفاوت از هستی‌شناسی شکل گرفته است. به‌عنوان‌مثال، ریموند فدرمن[2] در مقالهٔ خود با محوریّت تقابل سوژه و ابژهٔ متجلی در آثار بکت به واکاوی حضور شیء به‌عنوان وجودی مستقل از انسان اشاره می‌کند. لذا، آثاری مانند *وات* (١٩٥٣) نه‌تنها تصویری مستقل و متفاوت از شیء ارائه می‌دهد، بلکه شخصیت اصلی و هم‌نام با رمان، وات را نیز تحت لوای تعریفی شیءگرا نمایان می‌سازد (فدرمن، ٢٠٠٢، ص. ١٥٥)؛ بر اساس تعریف بالا، توصیف

1. Alan Badiou
2. Raymond Federman

ارائه‌شده در *وات* از وی پس از پیاده شدن از قطار، او را بیشتر شبیه به یک شیء می‌کند تا یک انسان: «تتی[1] مطمئن نبود که او یک مرد است یا یک زن. آقای هکت نیز مطمئن نبود که او یک بستهٔ پُستی است یا یک قالیچه، یا مثلاً یک توپ پارچهٔ برزنت که در یک لایهٔ کاغذ تیره پیچیده شده و از وسط با یک سیم محکم بسته شده بود» (بکت، ۲۰۰۹، ص. ۱۱). به نظر می‌رسد بکت با عبور از پساسختارگرایی و با درهم کوبیدن ساختار انسان‌گرایی و تقلیل جایگاه انسانی به شیء، بُعد جدیدی از واقعیت و هستی‌شناسی را برای انسان خودبرتربینِ مدرن نمایان می‌سازد؛ بُعدی که در آن نه خبری از اراده آبَرانسان هگلی-نیچه‌ای وجود دارد و نه از مونادهای همسو و سازندهٔ لایبنیتزی که توسط نیرویی انسان‌دوست در کنار هم چیده شده‌اند؛ بلکه هویّت انسان در تعامل با لایه‌های متفاوت از جهان پیرامون ازجمله اشیاء و یا به گفتهٔ برونو لاتور ناانسان[2] تعریف می‌شود. بر این اساس، در جهت درک این دگردیسی فلسفی با بررسی نمایشنامه *بازی بدون کلام ۱*[3] (۱۹۵۸) و با نگاهی منطبق بر فلسفه هستی‌شناسی شیءگرای[4] گراهام هارمن[5] این مقاله سعی بر آن دارد تا نگاه منتقدانه بکت به وضعیت انسان در اواسط قرن بیست را فارغ از دیدگاه‌های پژوهش‌های پیشین مانند تحلیل لایه‌های مفاهیمی مانند پوچ‌گرایی، شناخت‌محوری، ماتریالیسم (مادّه‌باوری) و غیره به چالش بکشد. این نگاه خاص بکت به مفهوم «وجود عاری از انسان‌گرایی» با دور شدن بکت از فلسفهٔ انسان‌محور کانت و در پس آن هایدگر و همچنین ایده‌آلیسم هگلی طی سال‌های جنگ جهانی دوم و دورانی که هیو کنر[6] از آنها به‌عنوان سال‌های انزوا و «حبس اتاقی» یاد می‌کند تقویت و متجلی گردید (۲۰۰۹، ص. ٢٤)؛ سال‌هایی که نه‌تنها باعث انزوای فردی بکت از جهان ملتهب و جنگ‌زده پیرامونش شد، بلکه انسان‌گرایی به‌عنوان تنها دست‌آورد مدرنیسم را برای او

1. Tetty
2. non-human
3. *Act Without Words I*
4. object-oriented ontology
5. Graham Harman
6. Hugh Kenner

به‌عنوان نقابی تعریف نمود که با کنار زدن آن مشاهدهٔ «واقعیتی نامرئی» امکان‌پذیر می‌شود، واقعیتی پنهان که برای او تنها یک پیام دارد: برابری انسان و شیء به معنای ارائهٔ تعریفی جدید از واژهٔ «مرگ» و بازگشت پوچ‌گرایی نیست، بلکه از یک سو نشانگر هبوط انسان مطلق‌گرای مدرن و نگاه انسان‌محور به مفهوم وجود و جهان پیرامون است و از سویی دیگر ظهور مفهوم وجود شیءگرا به‌عنوان لایه‌ای از ساختار وجود را یادآور می‌شود (بکت، ۱۹۳۱، ص. ۷۲).

۲. پیشینهٔ پژوهش

آنجا که منتقدین سطحی‌نگر مانند جرج ولوارث[1]، بکت را نابخردانه «پیامبر منفی‌نگری و ستَروَنی» می‌نامند و از وی تصویری تاریک از هنرمندی مأیوس ارائه می‌دهند (۱۹٦۱، ص. ۲)، منتقدینی مانند لیندا بن زوای[2] نه‌تنها او را هنرمندی «گوشه‌نشین» و منزوی نمی‌دانند (۲۰۱۷، ص. ٦٤) بلکه همسو با سایر بکت‌شناسان نسلِ اوّل مانند اندرو کندی[3] از بکت به‌عنوان منتقدی قابل تأمّل و در گذار از وادی مدرنیسم به پسامدرنیسم یاد می‌کنند؛ واسطی که به‌دقّت تفاوت پنهان در تفکر مدرن و پسامدرن را از لحاظ نگارش از یک سو و فلسفه و جهان‌بینی از سویی دیگر به تصویر می‌کشد و خواننده را وادار به تعمیق نگرش خود نسبت به جهان اطراف می‌نماید (۱۹۹۷، ص. ۲٥٦). استیو بارفیلد[4] تقابل بکت با انسان خودارجاعِ مدرن را ماحصل تلاش وی برای دور شدن هرچه بیشتر از فلسفهٔ انسان‌محور هایدگر می‌داند (۲۰۰۲، ص. ۱٥٦)؛ تلاشی که به‌زعم جیمز نولسون[5] در پاریس و در زمان تدریس کوتاه‌مدّت او به‌عنوان استاد ادبیّات انگلیسی در دانشگاه «اکول نرمال سوپریور» در سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ شکل گرفت (نولسون، ۱۹۹٦، ص. ۲٦٥). علاقه به انسان خودارجاع هایدگر را می‌توان در جهت‌گیری رادیکال تفکر بکت با عضویت و امضاء

1. Wellwarth
2. Linda Ben-Zvi
3. Andrew Kennedy
4. Steve Barfield
5. James Knowlson

بیانیه‌هایی ازجمله بیانیهٔ «شعر عمودی است» که بعدها به‌عنوان «عمودگرایی[1] ادبیّات» شهرت یافت مشاهده نمود. به بیان‌دیگر، دور شدن بکت از مفهوم انسان‌گرایی دو هدف را دنبال نموده است: ابتدا، عطشی درونی در جهت کنکاش سایر ابعاد وجود ازجمله شیءگرایی هرچند در اشکال ابتدایی آن؛ و دوم، انفصال از تفکر انسان‌محوری و نفی انسان خودارجاع مدرن.

بر اساس تعریف ارائه‌شده از شالودهٔ اصلی فلسفهٔ شیءگرایی، این ساختار فلسفی را می‌توان به‌مثابهٔ ابزاری نزد نسل اوّل نویسندگان پسامدرن ازجمله بکت فرض نمود که از آن در جهت تخریب فردگرایی افراطی انسان مدرن و دوری جستن هرچه بیشتر از نگاه انسان‌محور استفاده شده است؛ دیدگاهی که برای نویسنده فرصت بازخوانی مفهوم وجود را با به چالش کشیدن ساختار هستی‌شناسی دیدگاه انسان‌محور مهیّا می‌سازد. لذا مفاهیمی مانند هویّت، وجود انسان، نقش، جامعه‌محوری و در کل سوژه، تبدیل به مفاهیمی حاشیه‌ای می‌شوند متأثر از ظهور ابژه. برای مثال، جان اریکسون[2] در مقالهٔ خود با عنوان «ابژه و سیستم‌ها» به موضوع حضور اشیاء و ساختارهای شیءمحور در رمان‌های بکت اشاره می‌کند و اشیاء را از بُعد هستی‌شناسی و وجود، هم‌سنگ شخصیت‌ها می‌داند. برای مثال، وی در مقالهٔ خود سنگ‌هایی که ملوی از جیب خود خارج می‌کند، می‌مکد و سپس در جیب دیگر قرار می‌دهد را از حیث وجود، برابر با ساختار چرتکه می‌داند (۱۹۶۷، ص. ۱۱۶)؛ ساختاری که با تغییر در تعداد اشیاء یا همان مهره‌ها نه‌تنها باعث ایجاد مفهوم ریاضی، بلکه درکی کمّی از وجود می‌شود.

تغییر دیدگاه بکت از انسان‌مداری مدرن و تمایل وی به شیءگرایی را نیز می‌توان در مقالهٔ تطبیقی ویکتور سیج[3] مشاهده نمود که در آن وی از نگاه و استفادهٔ ابزاری بکت و چارلز دیکنز به شخصیت‌ها و تشبیه آنها به اشیاء با نقش و کاربردی ابزاری پرده برمی‌دارد. سیج در مقالهٔ خود با پرداختن به ریشه‌های فلسفی-روانشناختی

1. Verticalist manifesto.
2. John D. Erickson
3. Victor Sage

وجـود برگرفتـه از فلسـفهٔ هنـری برگسـون، حضـور اشـیا در آثـار بکـت را در رفتـار مکـانیکی شخصـیت‌ها می‌جویـد؛ لـذا انسـان ازجملـه شخصـیت‌های کلیـدی آثـار اوّلیّـهٔ بکت مثـل بلـاکوآ[1] تنهـا «بـا غـرق شـدن در رفتارهـا و کارکردهـای مکـانیکی از یـک سـو و دوری جسـتن از نیـاز بـه پویـایی از سـویی دیگـر» تعریف‌پـذیر و قابـل درک می‌شـوند (سـیج، ۱۹۷۷، ص. ١٦). در ایـن خـوانش، شـاکلهٔ اصـلی شخصـیت‌های ایجادشـده توسـط بکت چیزی جـز آنچـه برگسـون از آن بـه‌عنوان «تجلّـی مـادی مکـانیزم» یـاد می‌کنـد نیسـت (سـیج، ۱۹۷۷، ص. ١٦)؛ مکـانیزمی بـا رفتارهـایی ماشـینی و تهـی از تعقـل متعـالی انسـان، ماننـد راه رفتن‌هـا و پرسـه‌زدن‌هـای بی‌هـدف شخصـیت‌های حاضـر در نمـایش *در انتظـار گودو*، یـا تکـان دادن بـدن بـا سـیکل‌هـای مشـخص ماننـد آنچـه مـورفی در رمـان هـم نـام خـود (۱۹۳۸) بـر روی صـندلیِ راحتـی انجـام می‌دهـد و یـا راه رفتن‌هـای بـه‌ظاهر حساب‌شـده وات در رمـانی بـا همـین نـام (۱۹۵۳) آیینـه تمام‌عیـار مفهـوم «حرکـت» مکـانیزه اسـت؛ و در مثـالی دیگـر، رفتـار ماشـینی ملـوی در مکیـدن سـنگ‌ها (سـیج، ۱۹۷۷، ص. ۱۹). در پژوهشی دیگـر، مارگـارت ترلینـگ کـوین[2] بـه بررسـی تعامـل میـان انسـان در قالـب شخصـیت‌هـای حاضـر در نمایشـنامه‌های بکـت و اشـیاء حاضـر در صـحنه (میزانسـن) می‌پـردازد. وی در خـوانش خـود از تأثیرپـذیر بـودن انسـان از اشـیاء محـیط سـخن می‌گویـد، ولـی از بررسـی و سـپس رسـمیّت‌بخشـیدن بـه حضـور مسـتقل اشـیاء در سـاختار هستی‌شناسـی بازمی‌مانـد (۱۹۷۵). دسـتاورد جسـتارهای یادشـده و سـایر پـژوهش‌هـای موجـود را می‌تـوان در بررسـی اضـمحلال نقـش وجـود انسـان و سـقوط وی در دنیای بکت خلاصه نمـود، دنیـایی کـه در آن اشـیاء از وجـودی برابـر بـا انسـان نـه‌تنها از لحاظ کاربرد بلکـه از منظـر هسـتی‌شناسـی برخـوردار هسـتند. ابوالفضـل حـدّاد در پـژوهش خود با عنـوان «حقیقـت و معنـا در آثـار سـاموئل بکـت» (۱۳۸۹)، بـا تأکیـد بـر دیـدگاه‌های آلـن بـادیو و تئـودور آدورنـو و بـا خوانشـی تمامـاً نظـری، سـعی در بـه تصـویر کشـیدن تسـلط ایـن دو فیلسـوف از دو دنیـای متفـاوت فلسـفه بـر آثـار و فلسـفهٔ نظـری بکـت دارد.

1. Belaqua Shuah در رمان *More Pricks than Kicks* (۱۹۳۴)
2. Margaret Lynne Thurling Quinn

به نظر می‌رسد حدّاد، بکت را به‌عنوان شیء قابل تحلیل در نظر می‌گیرد و با کنار زدن وی به‌عنوان شیء و یا به‌عبارت‌دیگر، کاتالیزور سعی در تأکید مکتب فرانکفورت آدورنو و یا دیدگاه هستی‌شناسانه بادیو دارد. لغزش اصلی و ملموس مقالهٔ حدّاد، حاشیه‌نشین نمودن اثر ادبی است، گویی مقاله در جهت تأیید فلسفه و یا دیدگاه نظری یک فیلسوف و یا یک مکتب نظری نگاشته شده است، دور از بررسی عوامل احتمالی که نویسنده ادبی را به استفاده از مفاهیمی که با خوانش فیلسوفان و نظریّه‌پردازان همسو بوده است ترغیب نموده و یا بعضاً وا داشته است. لذا مقاله پیش رو را می‌توان خوانشی فلسفی از آثار بکت دانست که با به کار گیری نگاهی فلسفی سعی در تعمیق مطالعات آثار بکت به شکل خاص و ادبیّات مدرن و پسامدرن در شکل عام دارد و نه بالعکس.

۲. ۱. چهارچوب نظری

۲. ۱. ۱. شیء به‌مثابهٔ موجود مستقل در هستی‌شناسی شیءگرا: ظهور ناانسان و تأکید استقلال شیء در ادبیّات و فلسفه (پسا) مدرن

جیم جانسون[1] در مقالهٔ خود با عنوان «ترکیب انسان و ناانسان با یکدیگر: جامعه‌شناسی یک آرام‌بَند دَر» در جهت معرّفی مفهوم شیء به‌مثابهٔ موجود مستقل و منفک از وجود انسان با خوانشی استعاری به تحلیل پیامی که بر درِ ورودی دانشکدهٔ جامعه‌شناسی دانشگاه والا–والا در ایالت واشنگتن نصب شده بود می‌پردازد: «آرام‌بَند اعتصاب کرده؛ برای رضای خدا در را ببندید» (۱۹۸۸، ص. ۲۹۸). خوانش شیءگرای جانسون فارغ از نگاه شناختی معمول، شیء را محور اصلی ایجاد و گسترش ارتباطات و تعاملات انسانی معرّفی می‌نماید تا آنجا که لولای دَر برای جانسون نقشی ورای ساختار فیزیکیِ ورود و خروج به ساختمان دانشکده را ایفا می‌کند. درواقع آرام‌بَند به‌عنوان ناانسان با تعامل با سایر بخش‌های دَر ورودی نه‌تنها تردد را تسهیل می‌نماید، بلکه باعث ایجاد نظم می‌شود؛ برای مثال، آرام‌بَند «در با تعامل با لولا و

1. Jim Johnson

اینکه چه چیزی [چه کسی] وارد شود و چه چیزی [چه کسی] می‌بایست خارج از ساختمان باقی بماند، می‌تواند باعث ایجاد نظم» شود (جانسون، ۱۹۸۸، ص. ۲۹۹). بر این اساس، آرام‌بَند، تنها شیءای با کاربردی مشخص نیست، بلکه وجودی مستقل با ساختار تعاملات مشخص است که در صورت ازکارافتادگی آن، نه‌تنها، تعاملات با سایر اشیاء و انسان مختل می‌شود، بلکه آن را متوقف می‌نماید. درنهایت جانسون با ارائهٔ پرسشی معرفت‌شناسانه بر نقش شیء، برای مثال آرام‌بند و یا لولا، به‌عنوان عاملی مستقل از حضور انسان تأکید می‌ورزد: «هر زمان خواستید بدانید یک ناانسان چه نقش و کاربردی دارد و چه می‌کند، تصوّر کنید اگر این شیء اصلاً وجود نداشت سایر اشیاء و حتّی انسان‌ها می‌بایست متحمل چه میزان از وظایف اضافی شوند. این تصوّر مؤکد ضرورت وجود [و استقلال وجودی] شیء هرچند کوچک و به‌ظاهر کم‌اهمّیّت است» (۱۹۸۸، ص. ۲۹۹).

در دو کتاب *وجود ابزاری شیء* (۲۰۰۲)[1] و سپس *هستی‌شناسی شیءگرا* (۲۰۱۸)[2] هارمن فلسفهٔ پساهایدگری خود را به‌تفصیل معرّفی می‌کند. فلسفهٔ شیءگرایی هارمن با نگاهی انتقادی به هستی‌شناسی هایدگر و با وام‌گیری لغت «شیءگرا»[3] از علوم کامپیوتر، ساختار هستی‌شناسی شیء را از دو منظر بررسی می‌کند: ابتدا «وجود کاربردمحور» یا به بیانی «بُعد وجودی ابزاری شیء» که هایدگر در کتاب *زمان و هستی* (۱۹۲۷) از آن به‌عنوان «zuhandenheit» یاد کرده و سپس «حضور شیء به‌عنوان جسمی با ابعادی ملموس» و یا به بیان هایدگر «vorhandenheit». شکل اوّل را می‌توان ماحصل خوانش انتقادی هارمن از «نظریّهٔ ابزار» (Tool-Being) هایدگر دانست که در آن شیء تنها زمانی از پنهان بودن و غیبت خارج می‌شود و مورد توجّه انسان قرار می‌گیرد که کارایی ذاتی خود را از دست داده باشد؛ به‌عنوان‌مثال، چکش هایدگر تنها هنگامی به‌عنوان وجودی قابل رؤیت و تأمّل نزد انسان ظاهر می‌شود که نقش خود به‌عنوان ابزاری کاربردی را به

1. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*
2. *Object-Oriented Ontology*
3. Object-oriented

دلیل شکستن دسته از دست داده باشد (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ٢٤). در این لحظه، چکش از بُعد نامرئی که همان وجود صرفاً ابزاری است خارج می‌شود و مورد توجّه قرار می‌گیرد و این سؤال را در ذهن انسان ایجاد می‌کند: آیا باید با چکشی دیگر تعویض شود؟ حال‌آنکه در نظریّهٔ «وجود ابزارمحور» هارمن، وجود ابزاری شیء نه‌تنها آن را پنهان نمی‌سازد و لزومی برای توجیه وابستگی شیء به حضور انسان نیست، بلکه شیء را به‌عنوان عاملی غیرانسانی ولی مؤثر در جهت تعریف‌پذیر نمودن واقعیت معرّفی می‌نماید. به‌بیان‌دیگر، هنگامی‌که هایدگر ابزار را به دلیل ذات صرفاً ابزاری آن اصالتاً پنهان و بی‌ارزش فرض می‌نماید، هارمن ذات ابزاری شیء را درگاهی مستقل از انسان و در جهت تعریف ابعاد ناشناخته واقعیت معرّفی می‌کند. منظور هارمن از کاربرد شیء در جهت تعریف واقعیت را می‌توان ماحصل کاربرد شیء و نتیجه حاصل از تعامل و تقابل آن با سایر اشیاء در نظر گرفت؛ برای مثال، از تعامل میان پیچ‌های متفاوت و متنوّع با ویژگی‌های خاص مهره‌ها ساختاری ایجاد می‌شود مانند پل عابر پیاده که هارمن از آن به‌عنوان تجلّی یک امپراتوری اشیاء نیز یاد می‌کند (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ۲۱).

نزد هارمن، پل به‌عنوان ساختار نهایی، دو نوع متفاوت از مفهوم را در بردارد: *مفهوم انتزاعی* مانند پیوستگی، اتّصال، پیوند؛ *و مفهوم کاربردی یا ابزاری* مانند برقراری اتّصال جغرافیایی میان نقطهٔ «الف» و «ب» به‌منظور عبور و مرور؛ این مفاهیم به‌خودی‌خود ایجاد نمی‌شوند، بلکه نیازمند مجموعه‌ای از تعاملات و تقابل‌های میان اشیاء تشکیل‌دهندهٔ آن است. لذا پل به‌عنوان سمبلی با مفاهیم متفاوت را می‌توان ماحصل «وجود ابزاری شیء» تلقّی کرد که نه‌تنها با فهم‌پذیر نمودن واقعیت، آن را همچنین تعریف‌پذیر می‌سازد، بلکه با عبور از تعریف‌پذیری و با معرّفی هویّت به‌عنوان مجموعه‌ای از مفاهیم، شیء را تبدیل به عامل هویّت‌بخش برای اجزای تشکیل‌دهندهٔ جهان پیرامون می‌نماید. بُعد هویّت‌بخشی شیء در کارزار فلسفی هارمن را می‌توان نقطهٔ عطفی در فلسفهٔ شیءگرا دانست، زیرا با وارونه‌سازی معادلهٔ ساختار هویّت که پیش‌ازاین به‌عنوان مفهومی اساساً شناختی و انسان‌محور تلقّی می‌گردیده،

اکنون تبدیل به ساختاری شیءگرا شده که در آن شیء به‌عنوان عامل هویّت‌بخش ظاهر می‌شود. به‌بیان‌دیگر، در فلسفه شیءگرا، شیء «همواره در حال فعّالیّت بوده و در هر لحظه در ساختاری که فهم انسان را در خود جای داده است (عالم وجود) تغییر ایجاد می‌نماید» (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ٢٤)؛ بر این اساس، شیء درنهایت از کالبد منزوی خود به‌عنوان ابژهٔ صِرف خارج و تبدیل به ساختاری می‌شود که با ارجاع انسان به مفاهیم منتج از ابعاد کاربردی خود باعث تغییر در برداشت انسان از آن مفاهیم می‌شود؛ و یا به بیان هارمن: «دنیای اشیاء جهانی پنهان است که از بطن آن ساختار نمایان و قابل مشاهده از عالم وجود ظاهر می‌شود» (۲۰۰۲، ص. ٢٤).

۲. ۱. ۲. هویّت به‌مثابهٔ نتیجه نقش «ارجاعی» شیء

ویژگی هویّت‌بخشی شیء را می‌توان نقطهٔ عطف و وجه تمایز میان مادّه‌گرایی (ماتریالیسم) و شیءگرایی دانست. در مادّه‌گرایی، شیء تنها به‌عنوان بخشی از وجود تلقّی می‌شود عاری از هرگونه نقش ارجاعی؛ به بیانی دیگر، شیء در مادّه‌گرایی وجودی منفعل است؛ حال‌آنکه در شیءگرایی از نقشی تأثیرگذار برخوردار است: نقش هویّت‌بخشی. ویژگی هویّت‌بخشی شیء را می‌توان در پس ساختاری جُست که هارمن از آن به‌عنوان نقش «ارجاعی شیء» یاد می‌کند (۲۰۰۲، ص. ۲۵). در فلسفهٔ هارمن، حضور شیء معطوف به نمایان ساختن ساختاری نهایی می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال، در روند ایجاد یک کلاس درس به‌مثابهٔ ساختار نهایی، مجموعه‌ای از اشیاء مانند میز، تخته‌سیاه، تخته‌پاک‌کن و غیره و همچنین تعاملات آنها با ویژگی‌های یکدیگر در سایهٔ ساختار نهایی پنهان و تبدیل به عامل «ارجاعی» و تشکیل‌دهندهٔ مفهوم کلاس می‌شوند: اشیائی به‌ظاهر پنهان زیر سایهٔ مفهومی کلان بنام کلاس، ولی با حضوری ضروری که منابع اوّلیّه ایجاد این ساختار نهایی را تشکیل می‌دهند (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ۲۵). بر این اساس، هویّت کلاس به‌عنوان ساختار نهایی مستقل از اجزا و اشیاء تشکیل‌دهندهٔ آن یا به‌بیان‌دیگر، عوامل ارجاعی نخواهد بود؛ از سویی دیگر، هویّت مدرّس به‌عنوان عامل انسانی مرتبط با عوامل ارجاعی فوق نیز بر اساس ساختار شیءمحور تشکیل می‌شود. در پس این ارجاع، همان‌طور که پیش‌تر به آن اشاره شد

مفاهیم «ساختاری و ابزاری» شکل می‌گیرند. در فلسفهٔ شیءگرا، «هیچ وجودی خارج از ساختار کاربردی [اشیاء] قرار نمی‌گیرد. همچنین هیچ شیءای از اولویّت خاصّی نسبت به اشیاء کاربردی برخوردار نیست، خواه «دازاین» [هایدگری] خواه یک فانوس» (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ٤۲). نزد هارمن همچنین «تمام وجود در شکل کلّی چیزی جز وجود کاربردمحور [آن] نیست، حتّی حیوانات، [و] حتّی انسان»، زیرا هویّت حیوانات و انسان‌ها جز با فرورفتن در نقش‌های متنوّع آنها طیّ دوران زندگی قابل درک نیست (۲۰۰۲، ص. ٤۲). به‌بیان‌دیگر، نقش‌های کاربردی موجود در هستی بر اساس فلسفهٔ شیءگرا را می‌توان دریچه‌ای برای معنا پذیر نمودن وجود انسان و حیوانات تلقّی نمود؛ لذا هیچ موجودی که درواقع خود نیز شکلی از وجود کاربردی-ابزاری است در چنین ساختاری از مفهوم از اولویّتی برخوردار نخواهد بود: مانند اشیاء حاضر بر روی صحنهٔ نمایش که از اولویّتی کاربردی-ابزاری برخوردار نیستند. بر اساس این تعریف، نقش ارجاعی شیء هنگامی قابل فهم می‌شود که به مفهومی کامل‌تر اشاره نماید. برای مثال، ارجاع اشیاء حاضر در صحنهٔ (میزانسن) به مفهوم انتزاعی-اصلی پنهان در متن نمایش؛ و یا در مثالی دیگر، مجموعهٔ میز و نیمکت و نقش آنها هنگامی قابل فهم می‌شود که به ساختار نهایی که همان کلاس درس است اشاره نماید. در این ارجاع، نقش مستقل هر یک از اشیاء نیز معنی خاص و سمبلیک خود را حفظ می‌نماید، مانند معنی سمبلیک تخته‌سیاه و گچ که فارغ از کاربرد آن توسط انسان مفهوم انتزاعی آموزش را به همراه دارد.

مفهوم انتزاعی را می‌توان ثمرهٔ تحلیل نقش ابزاری-کاربردی اشیاء دانست، مانند مفهوم انتزاعی پنهان‌شده در صحنهٔ نمایش؛ لذا برای تعریف این ارتباط میان نقش و کاربرد شیء و مفهوم ایجادشده، هارمن میان شیء مستقل و نقش آن از یک سو و شیء وابسته-رابط که به‌واسطهٔ برداشت انسان درک می‌شود از سویی دیگر، تفاوت قائل است. در کتاب دوم خود، *هستی‌شناسی شیءگرا*، که به شکلی می‌توان آن را مکمل کتاب اوّل، *وجود ابزاری شیء*، فرض نمود هارمن اساس شیء را به دو بخش

تقسیم می‌نماید: «شیء واقعی»[1] که درواقع می‌توان آن را شکلی مهجور ولی اصالتاً کاربردی از ابژه در نظر گرفت. شیءای که وجود دارد و در پس وجود فیزیکی خود دنیایی از مفاهیم و معانی را به‌واسطهٔ نقش‌های متعدّد خود پنهان نموده است؛ این معانی و مفاهیم با به کار گیری شیء و تجلّی ساختار ارجاعی آن متبلور می‌شود، مانند چکش معروف هایدگر که تنها یک حضور فیزیکی از شیء نیست، بلکه دنیایی از مفاهیم سمبلیک و کاربردی را در خود پنهان کرده است (هارمن، ۲۰۱۸، ص. ۲۳٤). هارمن شکل دوم را «شیء حسی»[2] می‌نامد که وجود خارجی ندارد و تنها به‌واسطهٔ تجربیّات انسان و برداشت وی از ویژگی‌های آن شیء تصوّر شده ظاهر می‌شود، به عبارتی تجلّی مفهوم انتزاعی به‌واسطهٔ نقش ارجاعی شیء. به‌بیان‌دیگر، نزد هارمن «برخی از اشیاء حاضر در تجربیّات من وجود خارجی و فیزیکی ندارند مانند توهّمات و رؤیاها و یا سایر اشیایی که در پس نگرانی‌های بی‌پایه ما موج می‌زنند. اگرچه «شیء واقعی» فارغ از برداشت ما از آن وجود خارجی و واقعی دارد، «شیء حسی» تنها به‌عنوان رابطی میان برداشت ذهنی ما و جهان واقعیت حاضر می‌شود» (هارمن، ۲۰۱۸، ص. ۲۳۳). آنچه در صفحات آتی به آن خواهم پرداخت، بررسی استقلال شیء در ایجاد مفاهیم «انتزاعی» و «کاربردی» از یک سو و بازخوانی مفهوم هویّت مرتبط با عامل انسانی حاضر در صحنهٔ نمایش است. به‌بیان‌دیگر، عامل انسان حاضر در صحنهٔ نمایش بکت نه‌تنها هیچ شباهتی با دازاین هایدگر و یا انسان بااراده سارتر ندارد، بلکه هویّت خویش را در گرو دریافت ارجاعات پراکنده از جانب اشیاء حاضر در صحنه می‌داند.

۳. روش پژوهش

قدمت تحلیل و نقد ادبی به گستردگی تاریخ فرهنگ تفکر است؛ از یونانیان عهد عتیق مانند سقراط و افلاطون که کلام را مطلع آفرینش و ارتباط و تفکر را محل تلاقی

1. real object
2. sensual object

جهان متعالی و دنیای مادی فرض می‌نمودند؛ تا معلم اوّل، ارسطو، که *در باب تفسیر*[1] متن را به‌مثابهٔ تجلّی ملموس کلام و سپس کلام را نمایندهٔ سمبلیک تفکر فرد می‌دانست تا نقد جامعه و سیاست در قالب نمایشنامه‌های دورهٔ رنسانس که همه بر یک موضوع تأکید دارند. نقد ادبی نه‌تنها باعث بهبود درک و گسترش فرهنگ گردیده، بلکه ظهور نگاه چندجانبه به ادبیّات ورای ساختار فرمالیستی و متنی را تسریع بخشیده است. این مقاله نیز با به‌کارگیری فلسفهٔ پسامدرن و مقوله هستی‌شناسی علی‌الخصوص نگاه شیءگرا به مفهوم حضور انسان سعی بر آن دارد تا پنجره‌ای نو در حوزهٔ پژوهش ادبیّات و فلسفه و تعامل این دو با یکدیگر بگشاید.

با ظهور مدرنیسم و در پس آن پسامدرنیسم، مفاهیمی مانند هویّت، حضور و وجود انسان دچار استحالهٔ ساختاری شدند، به شکلی که در یک سو انسان در دیدگاه مدرنیسم پروردگاری خلّاق و بی‌همتا تلقّی می‌گردد؛ و در سویی دیگر با شروع پسامدرنیسم، هبوطی تدریجی ظهور فرد را به انتظار نشسته است. لذا جایگاه انسان به‌عنوان موجودی هویّت‌بخش در منطق مدرنیسم نیز معنی خود را در دیدگاه پسامدرنیسم از دست داده و تبدیل به مفهومی دور از ذهن گردیده است. برای درک این سیر هستی‌شناسانه در ادبیّات و فلسفهٔ ادبیّات در این تحقیق از فلسفهٔ گراهام هارمن، فیلسوف معاصر آمریکایی استفاده شده است؛ و از سویی دیگر با خوانش یکی از ملموس‌ترین آثار نمایشی بکت دیدگاه فوق را تحلیل خواهم نمود.

هارمن را می‌توان به‌عنوان یکی از فیلسوفان عصر جدیدی در نظر گرفت که در آن انسان‌گرایی و انسان هویّت‌بخش دیگر محلی از اعراب ندارد، زیرا در نظر این دسته از فیلسوفان، عصر طلایی انسانی‌گرایی کانتی-هایدگری سال‌ها است به پایان رسیده است. هارمن از یک سو با ارائهٔ خوانشی ذاتاً کوبنده از فلسفهٔ مارتین هایدگر و دیدگاه وی راجع به انسان به‌مثابهٔ مفهومی متعالی و از سویی دیگر با کنکاش در اصل هستی‌شناسی اشیاء، سعی در ایجاد و گسترش نگاهی دارد که در آن انسان با سایر اشیاء یکسان تلقّی می‌شود. آن‌طور که در چهارچوب نظری این مقاله معرّفی

1. *On Interpretation*

خواهد شد، این نگاه مؤکد وجود لایه‌ای پنهان از واقعیت نزد فیلسوفان معاصر است که در آن شیء به‌مثابهٔ وجودی مستقل از انسان و سایر اشیاء شکل گرفته است و تنها در تعاملی ویژه و مستقل با سایر اشیاء ازجمله انسان ظاهر می‌شود.

با تحلیل *نمایش بدون کلام ۱*، جایگاه ویژه واقعیت پنهان یادشده که بر مفهوم شیءگرایی استوار گردیده نمایان می‌شود؛ واقعیتی که پیش‌تر در پژوهش‌های انجام‌شده یا توجّهی به آن نگردیده و یا به‌واسطهٔ حضور مفاهیمی مانند مانسته‌های واقعیت[1]، هایپررئالیسم، فضای مولد پنهان دریدا[2] و سایر وجوه واقعیت مهجور مانده است.

٤. یافته‌های پژوهش

٤. ۱. *بازی بدون کلام*: شیءگرایی به‌سان مرثیه‌ای برای تفکر انسان‌محوری

نامی که بکت در ابتدا به فرانسوی برای نمایشنامه *بازی بدون کلام* ۱ (۱۹۵۷) انتخاب کرده بود به‌وضوح بیانگر نیاز درونی نویسنده در جهت سرکوب مفهوم انسان ویرانگر مدرن است: *عطش*[3] (اسلین، ۲۰۱٤، ص. ۹۸۳). نگارش *بازی بدون کلام ۱* در سال ۱۹۵٦ پایان یافت و یک سال بعد به فرانسوی و درنهایت در سال ۱۹۵۸ به انگلیسی برای اوّلین بار توسط انتشارات «گرو»[4] در نیویورک به چاپ رسید. *بازی بدون کلام ۱* نمایشی صامت یا به‌اصطلاحِ میم یا همان ادابازی است در یک پرده. نمایش با پرتاب شخصیت از سمت راست به صحنه که صحرایی نورانی است آغاز می‌شود؛ وی پس از پرتاب به داخل صحنه، روی زمین می‌افتد، بلند می‌شود، خود را تمیز و در پس آن اطراف خود را نظاره می‌کند[5] (بکت، ۲۰۱۲، ص. ۳۰۸). صحرای صحنهٔ بکت که با هم‌آمیزی با زمان ایستای حاکم بر نمایش تبدیل به میزبانی غریب

1. simulacrum
2. hh ōra رجوع شود به
Jacques Derrida, *On the Name*, Stanford University Press, 1995.
3. Martin Esslin
4. Grove Press
۵ .تمامی ارجاعت به نمایشنامه بازی بدون کلام برگرفته از نسخه الکترونیکی زیر است:
Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 2012.

برای میزانسنی مینیمال و راکد شده است، صحرای واقعیت بودریار و سپس ژیژک را تداعی می‌کند؛ واقعیتی که وجود ندارد و ساخته‌وپرداخته توهّمات فرد است. این صحرا، پذیرای انسانی است که بدیهی‌ترین سلاح برتری خود نسبت به سایر اشیاء یعنی کلام را از دست داده. صحنهٔ نمایش *بازی بدون کلام ۱* نه‌تنها یادآور صحرای بودریاری-ژیژکی است که واقعیت را غایبی به‌غایت *حاضر* معرّفی می‌نماید، بلکه زبان را به‌عنوان میوهٔ ممنوعه‌ای معرّفی می‌کند که انسانِ بکتی از داشتن آن منع شده و همچنین ذاتاً درکی از وجود آن ندارد. لذا صحرای به تصویر کشیده توسط بکت را می‌توان تلاش وی برای پایان دادن به فرمانروایی بلامنازع انسان در فلسفهٔ پسامدرن دانست؛ هبوطی دردآور که در آن انسان از تخت فرمانروایی به زیر کشیده می‌شود و از عرش به فرش پرتاب می‌شود و به روی صحنه‌ای گُنگ و لال می‌افتد. به‌بیان‌دیگر، صحنهٔ نمایش بکت صحرایی بودریاری-ژیژکی است که واقعیت آن‌طور که انسان مدرن تصوّر می‌نماید نخواهد بود، زیرا واقعیت دیگر ماحصل شناخت انسان نیست بلکه ماحصل تقارب، همسویی و ارجاع اشیاء و موجودات حاضر بر روی صحنه ازجمله انسان است.

انسانِ حاضر در این صحرا هیچ درکی از ابزارها و اشیائی که به وی نشان داده می‌شود ندارد، زیرا زبان و یا ساختاری برای ایجاد ساختار تعریفی-توصیفی از این اشیاء در اختیار ندارد. وی همان‌قدر در وجود و هبوط خود از یک سو و درک اشیاء موجود و کارکرد آنها از سویی دیگر مؤثر است که سایر اشیاء بر وجود وی. به‌بیان‌دیگر، شخصیت بی‌نام نمایش پس از پشت سر گذاشتن «پرتاب‌شدگی» هایدگری، تبدیل به یکی دیگر از اشیاء موجود در صحنه می‌شود، عاری از قدرت شناخت که پیش‌تر به‌عنوان قدرت معجزه‌آسای انسان مدرن تلقّی می‌گردید (هایدگر، ۲۰۱۰، ص. ۱۶۹). پرتاب‌شدگی هایدگری یا شکل‌گیری تعلّق خاطر به دنیای پیرامون فرد در نمایش بکت را می‌توان در توجّه خاصی که شخصیت بی‌نام به دست‌های خود نشان می‌دهد مشاهده نمود. این توجّه با دیدن قیچی خیاطی به‌عنوان یکی از اشیائی که همچون امداد غیبی بر وی فرود می‌آید و استفاده وی برای زیباسازی

دست خود با چیدن ناخن‌ها افزایش می‌یابد که خود مؤکد شکل‌گیری حداقل حسّ تعلّق شخصیت به وضعیت وجودی خود است. این در حالی است که میان عامل انسانی نمایش و سایر اشیاء هیچ رابطه‌ای از جنس ارتباطی که میان وی و قیچی شکل گرفته ایجاد نمی‌شود؛ لذا ارتباط در حدّ تعامل حداقلی باقی می‌ماند، زیرا وی از ایجاد ارتباطی میان نقش کاربردی اشیائی مانند طناب، پارچ آب، مکعب‌های چوبی و یا درخت با دست‌ها و بدن خود و یا آنچه در شیءگرایی هارمن از آن به‌عنوان «ویژگی حسی»[1] یا به عبارتی ویژگی‌های تعریف‌شده هر شیء مانند شکل، ساختار، رنگ، بو، جنس و غیره یاد می‌شود، ناتوان است. بر این اساس، عامل انسانی حاضر در نمایش بکت دیگر نقش کاتالیزور و یا واسطی قدرتمند میان اشیاء و معنا را بر عهده ندارد؛ به‌بیان‌دیگر، وی دازاین قادر و متعال هایدگری نیست، بلکه کاریکاتوری ضعیف و ناتوان از دازاین است؛ تصویری معوج از وجودی که پیش‌تر دنیای پیرامون را با منطق و شناخت خویش معنی و تعریف می‌کرده است. هبوط انسانِ بکتی و ظهور وی در صحرایی که شیء و مجموعه‌ای از اشیاء را اساس ساختار خود می‌داند انسان را ذیل تعریف هارمن از مفهوم «شیء حسی» قرار می‌دهد. شیءای که وجود فیزیکی و خارجی مستقل ندارد و تنها در ذهن فردی که آن را تصوّر و یا تعریف می‌نماید پروش می‌یابد، «شیء حسی تنها به‌عنوان رابطی میان برداشت ذهنی ما از جهان واقعیت حاضر می‌شود» (هارمن، ۲۰۱۸، ص. ۲۳۳)؛ تعریفی که اساساً شیء مذکور ازجمله عامل انسانی حاضر در نمایش را یا با توهّم و خیال یکسان می‌داند و یا او را در حد رابطی فیزیکی میان سایر اشیاء معرّفی می‌کند.

نمایش با هبوط انسان در صحرای شیءگرایی آغاز می‌شود و با معرّفی اشیاء متفاوت که از بالا به پایین بر انسان ظاهر می‌شوند ادامه می‌یابد. صحنهٔ نمایش درواقع صحرایی است که به‌صورت هم‌زمان حضور و غیبت زیست‌پذیری شیء و انسان را منعکس می‌نماید. شیء مستقل و منفک از شناخت انسان از یک سو و انسان گُنگ و ملول از سویی دیگر. در این صحرا، غیر از عامل انسانی به‌عنوان شخصیت حاضر در

1. sensual qualities

نمایش، موجودی آگاه حضور خود را با صدایی سوت‌مانند به انسان اعلام می‌کند. از منظر رزت لامونت[1]، این موجود آگاه وجودی «زننده، غیر انسانی و تجزیه‌شده» را تداعی می‌کند که با هر سوت، فرود تجویزی یک شیء از بالا بر انسان را به وی اطّلاع می‌دهد (۱۹۸۷، ص. ۵۹). علی‌رغم وجود ارتباط پلکانی میان برخی از اشیاء مانند مکعب‌های چوبی، طناب و پارچ آب در قالب استفاده از مکعب‌ها و ایجاد سکو برای دسترسی به پارچ آب، انسان حاضر در نمایش از ایجاد این ارتباط کاربردی میان اشیاء بازمی‌ماند و تنها تعاملی غریزی با اشیا ایجاد می‌کند. برای مثال، پس از فرود درخت بر روی صحنه و گشودن برگ‌ها، عامل انسانی نمایش به‌صورت غریزی تنها به سایه آن پناه می‌برد؛ با فرود قیچی، ناخن‌های خود را کوتاه می‌کند، با فرود طناب و با استفاده از قیچی او قسمتی از طناب را می‌برد و از آن برای شکار پارچ آب تلاشی بیهوده را آغاز می‌کند. حال‌آنکه حرکتی برخاسته از تعقّل و شناخت انسان از کارکرد اشیاء می‌بایست شخصیت را به استفاده از طناب برای بالا رفتن از درخت، بررسی صحرا و درنهایت دسترسی به پارچ آب سوق دهد. براین اساس، تلاش انسان حاضر در نمایش را می‌توان حرکتی غریزی، دور از تعقّل و بیهوده برای زنده ماندن و یا تطمیع غریزه انسان تلقّی نمود. به‌بیان‌دیگر، نزد آکرلی و گنتارسکی[2] این درماندگی شخصیت نمایش در به‌کارگیری تعقّل از یک سو و درک وجود-ابزاری اشیاء و استفاده از آنها در جهت رفع نیازهای غریزی از سویی دیگر درماندگی «اسطوره کهن تانتالوس» را یادآور می‌شود (آکرلی و گنتارسکی، ۲۰۰۶، ص. ۳)؛ حال‌آنکه به نظر نویسنده، تفاوتی فاحش میان اسطوره تانتالوس و واماندگی پسامدرن عامل انسانی نمایش وجود دارد: در اسطوره تانتالوس انسان دچار درماندگی است، زیرا امکان ارضای غریزه مانند آشامیدن و خوردن برای وی وجود نداشت، حال‌آنکه نمایش بکت تصویرگر واماندگی انسان (پسا) مدرن در واقعیتی است که در آن انسان نه‌تنها درکی از اشیاء محیط خود ندارد، بلکه نیازهای غریزی خود را نیز نمی‌شناسد و تنها

1. Rosette C. Lamont
2. Ackerley & Gonstarski

شاهد حضور و غیبت اشیائی است آشنا ولی با کارکردی ناشناخته و دور از ذهن؛ اشیائی که به‌عبارت‌دیگر امر ناشناخته فرویدی را برای مخاطب یادآور می‌شود. علاوه بر این، حضور موجودی فرا انسانی که ظهور اشیاء را به شخصیت نمایش با سوت‌هایی آزاردهنده اطّلاع می‌دهد نشان‌دهندهٔ حقیقتی دیگر است. انسان نمایش بکت تنها زبان و کلام و شناخت خود را از دست نداده، بلکه هویّت را که می‌توان آن را به‌عنوان ثمرهٔ تعامل میان زبان و کلام و شناخت دانست نیز از دست داده است؛ بر این اساس مفهوم هویّت‌بخشی از انسان (پسا) مدرن بکت جدا و تبدیل به یکی دیگر از ویژگی‌های شیء می‌گردد که سایر اشیاء را بر اساس تعامل با ویژگی‌های مشترک یا متفاوت خود تعریف‌پذیر می‌نماید.

در فلسفهٔ هارمن، شیء هنگامی به مرحلهٔ استقلال می‌رسد که کارکردهای از پیش‌تعیین‌شده را کنار بگذارد و تبدیل شود به شیء ای با کارکردی خودارجاع و یا به تعبیر او «شیء معیوب» که کارکردهای تجویزی را برنمی‌تابد (هارمن، ۲۰۰۲، ص. ٤٥). به‌بیان‌دیگر، معیوب بودن شیء، درواقع، تنها به معنی ازکارافتادگی شیء نیست، بلکه ارجاعی به استقلال وجودی شیء با دور شدن از کاربردهای ابزاری انسان‌محور است. در نمایش *بازی بدون کلام ۱* استقلال اشیاء با توصیف رفتار خودارجاع آنها به تصویر کشیده شده است. برای مثال، درخت پس از فرود بر روی صحنه با بازنمودن و سپس بستن برگ‌های خود به‌صورت مستقل و دور از هرگونه تعامل با عامل انسانی سایه‌اش را آشکار و یا حذف می‌نماید؛ در مثالی دیگر، قیچی به‌عنوان عاملی غیرانسانی به انسان نمایش نشان داده می‌شود؛ عدم درک کاربرد ابزاری قیچی مانند بریدن طناب در لحظهٔ مواجه با آن توسط عامل انسانی و استفاده از آن تنها برای کوتاه نمودن ناخن‌های دست بر استقلال شیء به‌عنوان ابزار معیوب تأکید دارد. در مثالی کاملاً متفاوت، عامل انسانی نمایش درنهایت موفق به ایجاد ارتباط کاربردی میان طناب و قیچی می‌شود و شروع به بریدن طناب به کمک قیچی می‌کند. این مهم، تنها ارجاع بکت به شناخت انسان و پایان استقلال شیء در نمایش است؛ لحظه‌ای که با قربانی کردن شیء در پیشگاه دازاین، بکت هوشمندانه در کارزاری دیالکتیکی

وسعت و قدرت شناخت انسان را هرچه بیشتر تخریب کرده و آن را درکی محدود و کودکانه از ساختار مربع تقابل ارسطویی معرّفی می‌نماید: تمام اشیاء تیز می‌برند [هر الف یک ب است][1]. به‌بیان‌دیگر، آنچه بکت در نمایش به تصویر می‌کشد از یک سو قدرت تقلیل‌یافتهٔ انسان از درک و سپس ایجاد ارتباط میان اشیاء و کاربرد آنها است؛ و از سویی دیگر با دیالکتیک منفی و به شکل غیر مستقیم استقلال شیء را تأکید می‌نماید. جهت درک بهتر این تلاش می‌بایست یادآور شد که نزد هارمن شیء واقعی همچنان از ساختار خودارجاع خود به‌عنوان شیء منفک از تعاملات پیروی می‌نماید و تنها در صورت تعامل محیط با «ویژگی‌های حسی» شیء از حالت سکون خارج می‌شود. در این نمایش نیز بکت هوشمندانه تصویری منفک از اشیاء به نمایش می‌گذارد که از آسمان و دور از تعامل با انسان بر روی صحنه و بر عامل انسانی نمایش ظاهر می‌شوند. وجود این اشیاء نه‌تنها نیازی به توضیح و یا تعریف از جانب عامل انسانی در جهت تأیید و تأکید ندارد، بلکه به‌عنوان شیء واقعی نیز نیازی به تعامل با یکدیگر و لذا تنزل به شکل ابزاری-کاربردی خود ندارند. حال‌آنکه عامل انسانی به‌واسطهٔ نیازهای غریزی خود شروع به تعامل با ویژگی‌های حسی اشیاء واقعی فوق می‌نماید و بر این اساس تبدیل می‌شود به آنچه هارمن از آن به‌عنوان شیء حسی یاد می‌کند: شیءای که همواره در حال تعامل و یا ایجاد آن با سایر اشیاء است، هرچند بدیهی مانند تعامل میان قیچی و طناب و یا روی هم چیدن مکعب‌ها برای رسیدن به پارچ و یا برگ‌های درخت. البتّه پُرواضح است که عامل انسانی نمایش با به‌کارگیری قیچی قدرت شناخت خود از محیط را محک نمی‌زند؛ بلکه تنها سقوط خویش از جایگاه انسان متعال هایدگر به ورطهٔ شیءگرایی را مرور می‌کند. با استفاده از قیچی و بریدن طناب او نقش شیء رابط یا شیء میانی را بازی می‌نماید که تنها با ایجاد ارتباط میان ویژگی‌های بارز اشیاء مانند تیز بودن لبه‌های قیچی و

---

۱. مربع تقابل ارسطویی بر چهار اصل استوار است: ۱- هر الف یک ب است؛ ۲- بعضی از الف‌ها ب است؛ ۳- هیچ الف یک ب نیست؛ ٤- بعضی از الف‌ها ب نیست.

A: All S is P / I: Some S is P / E: No S is P / O: Some S is not P.

برش‌پذیری طناب امکان وقوع فعل را تسهیل می‌نماید. لذا در این صحنه از نمایش عامل انسانی چیزی جز پژواکی غیر مستقیم از مفهوم «شیء حسی» هارمن نیست: زیرمجموعه‌ای از یک شیء واقعی مانند قیچی یا طناب.

در لحظه‌ای از نمایش که عامل انسانی دست‌های خود را پیش از استفاده از قیچی برای اوّلین بار می‌بیند، درکی خودارجاع از مفهوم حضور و زیستن برای وی شکل می‌گیرد. این حادثه به ذات لاکانی، نزد لامونت لحظهٔ ناب «درک انسان از هویّت خود به‌عنوان دازاین [قدرتمند]» از یک سو و «پذیرش وجود اشیاء» از سویی دیگر به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از وجود انسان را یادآور می‌شود (لامونت، ۱۹۸۷، ص. ٦٠). حال‌آنکه بر اساس خوانش هستی‌شناسی شیءگرا، می‌توان استنباط کرد که دازاین هایدگر تنها با درک از هستی خویشتن و شناخت کاربرد برخی از اشیاء حاضر در محیط متجلی نمی‌شود؛ درواقع آنچه برای انسان حاضر در نمایش رقم می‌خورد نگاه طنزآلود بکت از دریچهٔ اگزیستانسیالیسم به شالودهٔ وجودی دازاین است: انسان وجودی است که مفهوم تقدّم حضور بر ذات تأثیری بر درک وی از زیستن ندارد. این نگاه به انسان نمایش برگرفته از نقد ژان پل سارتر از مفهوم پرتاب‌شدگی هایدگر است؛ نزد سارتر پرتاب‌شدگی هایدگری مفهومی جز اینکه «زندگی انسان آن چیزی می‌شود که وی می‌خواهد» ندارد (سارتر، ۱۹۸۰، ص. ۲۸). حال‌آنکه در نمایش، بکت با وارونه‌سازی این مفهوم تصویری از انسانی ارائه می‌دهد که زیستن را به حضور و یا عدم حضور اشیاء و همچنین موجود آگاه پشت صحنه پیوند زده است. بر این اساس، دازاین حاضر در نمایش، چیزی جز کاریکاتوری از ضعف‌های انسان مدرن نمی‌تواند باشد؛ ضعف‌هایی که از یک سو انسان را به‌عنوان موجودی لال و گُنگ و عاری از شناخت انسان‌محور تا سرحد شیءای وابسته به سایر اشیاء تقلیل داده است؛ و از سویی دیگر مفهوم دازاین را به توهم و تخیل و یکی از ویژگی‌های محتمل شیء حسی تنزل می‌دهد.

اشیاء در قالب میزانسن در صحنهٔ نمایش بکت از حضوری مستقل نه‌تنها از سایر اشیاء و عامل انسانی بلکه از نظر ساختار کاربردی برخوردار هستند؛ به‌بیان‌دیگر،

اشیاء نامرتبط و با کاربردی پراکنده مانند قیچی خیاطی، ۳ مکعب در اندازه‌های متفاوت، پارچ آب، طناب و حتّی درخت نه‌تنها هیچ کاربردی برای عامل انسانی ندارند، بلکه مفهوم ابتدایی کاربرد ابزاری اشیاء را نیز با حضور معلق خود در هوا متزلزل می‌نمایند. معلق و دور بودن ابزار–اشیاء از محل استقرار عامل انسانی (روی صحنه) مؤکد یک مفهوم است: «شیء واقعی» به‌مثابهٔ ابزار معیوب، یا به بیانی دیگر ابزاری که به دلیل وجود عواملی مانند مسافت، ناشناخته بودن و یا عدم امکان ایجاد ارتباط میان آنها توسط عامل انسانی از کاربرد اصلی خود دور نگاه داشته شده است. «شیء واقعی» به‌مثابهٔ ابزار معیوب و درعین‌حال مستقل در صحنهٔ نمایش را می‌توان یکی از مفاهیمی‌دانست که بکت در جهت تخریب ماهیّت انسان قادر نیچه‌ای، دازاین قدرتمند هایدگر و یا مخلوق با اراده سارتر در آثار نمایشی خود به کار می‌بندد تا به‌واسطه آن سقوط انسان به‌عنوان ابرقهرمان مدرن را به تماشا بنشیند. معیوب و مستقل بودن شیء در کالبد اشیاء حاضر در صحنه، درواقع هنگامی بروز می‌نماید که شاهد عدم بهره‌مندی عامل انسانی از هر یک از اشیاء صحنه هستیم. به‌بیان‌دیگر، انسان حاضر در نمایش در لحظه‌ای که دسترسی به پارچ آب را انتظار می‌کشد با شکستی ابزارمحور مواجه می‌شود زیرا نه انسان شیء–ابزار مورد نظر را می‌شناسد؛ و نه شیء مورد نظر که خود یک ساختار یا به تعبیر هارمن یک امپراتوری اشیاء به‌حساب می‌آید با انسان همسو و در تعامل است. بر این اساس، به نظر می‌رسد در این صحرای نمایش شیء موفقیت یا عدم موفقیت را به انسان دیکته می‌کند و نه بالعکس؛ برای مثال، قیچی خیاطی هراسی از رها شدن و بلااستفاده ماندن توسط عامل انسانی در صحرای بکتی نمایش ندارد، زیرا واضح است که درنهایت، بقای عامل انسانی به استفاده از ساختار ابزاری شیء واقعی گره خورده است و نه بالعکس. حتّی هنگامی‌که عامل انسانی در پایان نمایش با گشودن گریبان خود و لمس گردن خویش رویای خودکشی را پس از مشاهده طناب و قیچی و مکعب در یک محل به‌صورت غیرمستقیم مرور می‌نماید، شاهد صعود این اشیاء و در پس آن شکستی دیگر برای عامل انسانی هستیم. به‌بیان‌دیگر، ابزار معیوب این بار با استقلال و

ازکارافتادگی خود باعث بقایی هرچند زجرآور برای انسان می‌شوند و رویای موفقیتی ولو تلخ را مجدد از وی دور می‌نمایند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

تصویر انتقادی بکت از انسان (پسا) مدرن و تنزل درجه وی از دازاین قدرتمند هایدگر و یا مخلوق باارادهٔ سارتر به موجودی ناتوان و هم‌سنگ اشیاء باعث تغییر نگرش در وضعیت کلّی انسان در ادبیّات و فلسفهٔ پسامدرن شد تا آنجا که سایر متفکرین و نویسندگان نیز به‌تدریج در آثار خود از انسان به‌عنوان موجودی با نقاط ضعف فراوان و بعضاً شیء شکننده یاد نمودند؛ بر این اساس، با ظهور و بلوغ دیدگاه رادیکال بکتی در اوایل دههٔ ٦٠ میلادی شاهد بروز شخصیت‌هایی هستیم مانند *هرزوگ* اثر سال بیلو[1] (١٩٦٤) که فردیّت خود را با غرق شدن در جنونی خودارجاع و سادو-مازخیستی از دست می‌دهد و هویّت خویش را در تولید انبوهی از نامه‌های ارسال نشده جستجو می‌کند؛ و یا مانند نمایشنامه *کرگدن* اثر اوژن یونسکو (۱۹۵۹) شاهد تنزل انسان به نماد بی‌تفاوتی و بی‌عاری (کرگدن) هستیم، به‌دوراز هرگونه وجه مشترک با انسان خود-برتربین مدرن. از سویی دیگر، بکت این دگردیسی در جایگاه و وضعیت انسان را به‌خوبی در سایر آثار خود ازجمله *سه‌گانه* نیز به تصویر می‌کشد: انسان‌هایی مانند *ملوی* که از ساختار انسانی خود دور شده و تعامل فیزیکی را جایگزین زبان به‌عنوان ابزار تعامل با یکدیگر نموده‌اند و درنهایت تبدیل می‌شوند به ملغمه‌ای از نادانسته‌های ملموس که بکت از آن به‌عنوان «سردرگمی بی‌نام» یاد می‌کند و بر اساس آن شاکلهٔ رمان آخر در سه‌گانه خود را رقم می‌زند؛ و یا از سویی دیگر، تبدیل به فضایی مبهم می‌شوند که حضور و غیبت را درآن‌واحد بسان فضای مولد و پنهان دریدایی یا همان «خورا»[2] در خود دارند[3]. به هر شکل، شخصیت‌های حاضر در نمایش‌های بکت و سایر آثار علی‌الخصوص متأخر وی از پویایی زاینده

1. Saul Below, *Herzog* (1964)
2. hh ōra

۳. جهت درک بهتر مفهوم فضای مولد و پنهان ژاک دریدا رجوع شود به:

Jacques Derrida (1995), *On the Name*, 89-130.

انسان مدرن بی‌بهره‌اند؛ لذا آن‌طور که در این مقاله به آن پرداخته شد در صحنهٔ نمایش و یا متن داستان عامل انسانی به ابزار بدون کاربردی تبدیل می‌شود که هارمن از آن به‌عنوان بعد ظاهری شیء یاد می‌نماید که عبارت است از بُعد ملموس (خارجی) از ساختار وجود که هبوط فزاینده هستی‌شناسانه انسان بدون کلام را در سکوت فریاد می‌کشد. عامل انسانی حاضر در نمایش نه‌تنها از قدرت کلام به دلیل ساختار نمایش صامت بی‌بهره است، بلکه حضور فیزیکی وی که می‌بایست جای خالی کلام را با تحرک و تسلط فیزیکی در جهت القاء معنا پر نماید نیز به دلیل واژگونی هستی‌شناسی حاکم بر نمایش از کاربرد ابزاری مورد نظر نیز فرسنگ‌ها فاصله دارد. به‌بیان‌دیگر، تماشای ملتمسانه دست‌های انسان در پایان نمایش، ارجاعی سمبلیک به حضور وی تنها در قالب کالبدی خالی است، مفهومی که ولادیمیر کریسینسکی[1] در خوانش خود از حضور بدن در نمایش مدرن به آن می‌پردازد. نزد کریسینسکی نمایش سبکی است که در آن به دلیل شاکلهٔ روایی آن ارتباط با مخاطب بر اساس اولویّت بخشیدن به متن، تعامل روان‌شناختی با مخاطب و درنهایت جان بخشیدن به روایت در کالبد بازی کردن کلمات شکل می‌گیرد. بدن و به تعبیر دیگر حضور فیزیکی بازیگر بر روی صحنه «در لوای متن و شرایط نمایش» مفهوم می‌شود (کریسینسکی، ۱۹۸۱، ص. ٢٦). حال در نمایش مدرن، علی‌الخصوص پانتومیم یا نمایش بدون کلام بکت، با تبدیل‌شدن بدن به نشانه، «ابزار و یا تکنیکی در جهت القاء معنا» بدن در راستای جان بخشیدن به متن قدم برمی‌دارد. به‌بیان‌دیگر، حضور فیزیکی بازیگر در صحنهٔ نمایش مدرن با دور شدن از ساختار متن گرای نمایش کلاسیک، خود را به‌عنوان ابزاری کاربردی در جهت القاء معنا معرّفی می‌نماید. حال‌آنکه درخوانشی شیءگرا از نمایش بکت، حضور انسان دچار دگرگونی سوم می‌شود و جنبه کاربردی خود را نیز از دست می‌دهد و تبدیل به شیء حسی می‌شود که با نگاهی ملتمسانه هبوط انسان و تبدیل‌شدن به شیء فاقد مرجعیّت که به صحنه

1. Wladimir Krysinski

متشـنج شـیءگرایی پرتاب‌شـده را بـه نظـاره می‌نشـینند.[۱] بـه‌بیان‌دیگر، انسـان حاضـر در صـحنهٔ نمـایش بکـت دیگـر عـاملی تعیین‌کننـده بـرای سـایر اشـیا و یـا ایجـاد ارتبـاط میـان متن و سپس القاء معنـا بـه مخاطـب نیسـت، بلکـه خـود شـیء ای اسـت منفـک و عـاری از ویژگی‌هـای ارتبـاطی و شـناختی؛ شـیء ای کـه بی‌درنـگ بـه دلیـل بلااسـتفاده مانـدن در دنیـای شـیءگرا پسـامدرن نـه‌تنها سـقوط انسـان را در سـیاه‌چاله سـاختار شـیءگرایی و سـرمایه‌داری تجربـه می‌کنـد بلکـه جایگـاهی جـز سـطل آشـغال‌های بـزرگ در نمـایش *بازی آخر* (۱۹۵۷) او را به انتظار ننشسته است.

کتاب‌نامه

حدّاد، ا. (۱۳۸۹). حقیقت و معنا و آثار ساموئل بکت (با تأکید بر دیدگاه‌های آلن بادیو و تئودور آدورنو). *نقد زبان و ادبیّات خارجی*، ۳(۱)، ۴۹-۷۱.

عظیمی، ص.، و احمدزاده هروی، ش. (۱۳۹۷). به‌سوی تعریفی تازه از بدن: تحلیل مسأله بدن از فلسفه و جامعه‌شناسی تا ادبیّات. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۱(۴)، ۸۵-۱۱۸.

Ackerley, C. J., & S. E. Gontarski. (2006). *The faber companion to Samuel Beckett*. London, England: Faber and Faber.

Badiou, A. (1995). *eeeee e: L'Irrr vvlll e e eee*. Paris, France: Hachette.

Barfield, S. (2002). Beckett and Heidegger: A critical survey. In R. Lane (Ed.). *Beckett and philosophy* (pp.154-166). New York, NY: Palgrave.

Beckett, S. (1931). *Proust*. London, England: Grove Press.

Beckett, S. (2009). *Watt*. London, England: Faber and Faber.

Beckett, S. (2012). *The complete dramatic works*. London, England: Faber and Faber.

Ben-Zvi, L. (2017). Memories of meeting Beckett. In A. Moorjani, D. de Ruyter-Tognotti, & S. Houppermans (Eds.). *eeeee e in vvvvrrttt i,,, tttt iiii "" / Rencontres avec Bcceettr rrrrrr rr* (pp.63-69). Boston, USA: Brill Rodopi.

Cronin, A. (2009). *Samuel Beckett: The last modernist*. London, England: Flamingo Press.

Erickson, J. D. (1967). Objects and systems in the novels of Samuel Beckett. *L'Esprit Créateur*, *7*(2), 113–122.

Esslin, M. (2014). Samuel Beckett and the art of radio. In S. E. Gontarski (Ed.). *On Beckett: essays and criticism* (pp. 979-1044). New York, NY: Anthem Press.

۱. برای درک بهتر تقابل انسان با میزانسن رجوع شود به:

Anna McMullan, Samuel Beckett as Director: The Art of Mastering Failure, The Cambridge Companion to Beckett, (Ed.) John Pilling, CUP, 1994, 196-209.

Federman, R. (2002). The imaginary museum of Samuel Beckett. *Symploke, 10*(1), 153-172.
Harman, G. (2002). *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Chicago, IL: Open Court.
Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. London, England: Pelican Books.
Heidegger, M. (2010). *Being and Time* (J. Stambaugh, Trans.). New York, NY: SUNY Press.
Johnson, J. (1988). Mixing humans and nonhumans together: The sociology of a door-closer. *Social Problems, 35*(3), 298-310.
Kennedy, A. (1997). Beckett and the modern/postmodern debate. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, 6*(1), 255–266.
Kenner, H. (1968). *Samuel Beckett: A critical study.* Berkeley, CA: University of California Press.
Krr ,, .. ()))))) Bcckttt's kii gtt ff iff iii te rssigttt i... *Yale French Studies, 29*(1), 49-56.
Knowlson, J. (1996). *Damned to fame: The life of Samuel Beckett*. London, England: Bloomsbury.
Krysinski, W., & R. Mikkanen (1981). Semiotic modalities of the body in modern theater. *Poetics Today, 2*(3), 141-161.
mmttt , R. C. ()))))) To eeekk tee wrr ss ff 'tee tri''' : Tee wrr ll sseeess ff mmll Bcckttt's mtt hhhysical clowns. In K. H. Burkman (Ed.). *Myth and ritual in the plays of Samuel Beckett* (pp. 56-72). London, England: Fairleigh Dickinson University Press.
Latour, B. (2009). Will the nonhumans be saved? An argument in ecotheology. *The Journal of the Royal Anthropological Institute, 15*(3), 459-475.
Ponge, F. (1949). Braque, or modern art as event and pleasure (S. Beckett, Trans.). *Transition Forty-Nine, 5*, 43–47.
Sage, V. (1977). Dickens and Beckett: Two uses of materialism. *Journal of Beckett Studies, 2*, 15–39.
Sartre, J. P. (1980). *Existentialism and humanism* (P. Mairet, Trans.). London, England: Methuen.
wwwlm, H. ()))))) Bcckttt's trilggy ddd tee limits ff eelf-deconstruction. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, 6*, 181-192.
Thurling Quinn, M. L. (1975). *Objects in the theatre of Samuel Beckett: Their function and significance as components of his theatrical language,* (Unpublished doctoral dissertation), McMaster University, Canada.
Weller, S. (2020). Negative anthropology: Beckett and humanism. *Samuel Beckett ///// / ///// // Hii , 32*, 161-175.
Wellwarth, G. E. (1961). Life in the void: Samuel Beckett. *The University of Kansas Review, 23*(1), 25-33.

دربارهٔ نویسنده

شهریار منصوری استادیار ادبیّات مدرن ایرلندی وانگلیسی و عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران است. حوزهٔ تحقیقاتی ایشان شامل ادبیّات مدرن ایرلندی، نقد ادبی، فلسفه معاصر و ادبیّات و مطالعات حافظه (SRE) می‌باشد.