بکت و فوکو: چند شباهت

مایکل گِست

محمدرضا فرزاد

فوکو مقاله‌اش "مؤلف چیست؟" را با نقل قولی از بکت قاب‌بندی می‌کند: "چه فرقی دارد کی حرف بزند، یکی گفت چه فرقی دارد کی حرف بزند؟" و بکت نیز پیوسته در کتاب بنیادین پساساختگرایی ـ «ضد ادیپ» نوشتهٔ ژیل دلوز و فلیکس گتاری ـ نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند، کتابی که فوکو در یادداشتش بر کتاب «مراقبت و مجازات» از وام عظیمی که از آن گرفته، قدردانی می‌کند. مقالهٔ فوکو نخستین نوشته‌ای است که دربارهٔ مسئلهٔ «مؤلف غیرتجربی» به بحث می‌نشیند و مولف را در مقامِ «راهی به حضور در گفتار» می‌نشاند. از سوی دیگر مسئله‌سازی موازی همین مقولات توسط بکت، چنان موشکافانه صورت می‌گیرد که تا سرحد وسواس پیش می‌رود. نقل قول فوکو از بکت ما را به مقولهٔ نظریِ جدیدتری ارجاع می‌دهد، مقوله‌ای که در کمال ایجاز توسط ژاک دریدا تبیین شده است. "استعارهٔ موجود در متن فلسفی کم‌تر از متنِ فلسفی موجود در استعاره است." مخصوصاً وقتی بکت و فوکو با هم مواجه می‌شوند از بن، گونه‌های "ادبی" و "فلسفی" را در هم می‌آمیزند، دوگونه‌ای که نوشتن به‌طور سنتی بر آن مقید شده است، و البته پیکرهٔ این دو را در نسبت با تفسیر مسئله‌ساز همسانی از "واقعیت" با یکدیگر درمی‌آمیزند. زمینهٔ پساساختگرایانهٔ سطح تماس میان نویسنده و فیلسوف بر شباهتی در خصوص اهمیت و برتری متن و گفتار دلالت دارد. مقالهٔ من در حالی که سعی دارد تا از وسوسهٔ انتقادی تقلیل گفتار ادبی یا "استعاری" (بکت) به اصطلاحات گفتار فلسفی (فوکو) و یا تاءیید و اعتبار یکی در نسبت با دیگری پرهیز کند، در پی آنست که برخی خطوط تراز این شباهت را بیابد. هر دوی این گفتار به میزانی برابر، هم مسئله‌ساز و هم ناسازه‌گون‌اند و ظاهراً در پس‌زمینه‌ای از گفتار پنهان شده‌اند. می‌خواهم چند موضوع خویشاوند و دلالت‌هایشان را یادآور شوم و گفتگوی ضمنی این دو را مورد بررسی قرار دهم. شباهت موضوعِ خارجی به‌واسطه گفتار با ساختِ نظام‌مند خود سوژه در ارتباط است. بکت به شکلی متنی این فراشد (ساخت) را فعال و فوکو آن را تاریخی می‌کند. فوکو این فراشد را، در نسبت با اسطوره‌شناسی انسانگرای وسیعی که رشد یک نظام خودپایا (self-perpetuating) و پیچیدهٔ قدرت را از نظر پنهان می‌سازد، ترسیم می‌کند. در عوض پیامدهای این فراشد در نوشتار بکت به خوبی قابل شناسایی است: آموزه‌ها و ساخت‌های نظارت شدید، انضباط‌های تحمیلی بر تن و تبدیل تن به یک نشانه ـ سوژه از طریق آزار فیزیکی. بیایید با هم طرح کلی یک یا دو مفهوم از فوکو را آغاز کنیم. فوکو کتاب "مراقبت و مجازات" را با ترسیم گرافیکی شکنجه و اعلام عمومی‌ای که در قرن هجدم شایع بوده، آغاز می‌کند. او علت نهفته در پس این شکنجه‌ها را چنین می‌داند: مجرم، با نقض قانون، شخصاً بر علیه شاه مرتکب خلاف شده است. تن فرد محکوم خود نشانهٔ این قدرت می‌شود، شاه قدرتش را بر آن تن نقش می‌زند و می‌نویسد تا همه بخوانند که:

"[شکنجه] باید قربانی را نشانگذاری کند، اراده بر این است، شکنجه یا از طریق رعبی که بر تن عارض می‌کند یا از طریق نمایشی که با آن همراه می‌شود، قربانی را با پستی و فضاحت نقره‌داغ می‌کند، شکنجه پیرامون، یا از آن بدتر، بر تن هر محکوم ردی بر جای می‌گذارد، نشانه‌هایی که نباید پاک شود.... پس از شاه این شاهزاده است ـ یا دست کم کسی که سلطان قدرتش را به او تفویض کرده ـ که بر تن محکوم چیره می‌شود و آن را شکسته و مضروب به تماشا می‌گذارد.... این آیین "اعلان سیاست ارعاب" است." تا آنکه همه از طریق بدن محکوم از حضور مهارناپذیر فرمانروا آگاه شوند. "(مراقبت و مجازات).

فوکو این بحث را در جهت شرح تحولی تاریخی در فراشد نظم اجتماعی ادامه می‌دهد. پادشاه از مقام خود به عنوان اصل مرئیِ قدرت خلع می‌شود؛ ولی قدرت، خود به‌عنوان شبکه‌ای مخفیانه و خودپایا به حیاتش ادامه می‌دهد (این حدس که پادشاه خود قدرت را اختراع کرده، به هیچ وجه صائب نیست؛ چرا که پادشاه خود از هر نظر تابعی از قدرت است). ذات ضروری قدرت در اختفای عملکردش نهفته است تا بدین طریق سوژه‌هایش را به سازگاری با خود متقاعد سازد. از نظر فوکو، بزرگ‌ترین دروغ قدرت، روایتی تاریخی است که ظهور مراقبت‌های شدید انسانگرایانه و روشنگری‌ای که ادعای اشاعه‌اش را دارد، در خود جای داده است. این دروغ، وجود داستانیِ (Fictional) فرد و انسانیت را، آن‌طور که ما می‌شناسیمشان، پی می‌ریزد. فوکو به پدیدهٔ جدیدی اشاره دارد که "تحت نام کهنهٔ انسان، اول بار در کم‌تر از دو قرن پیش پدیدار شده" (نظم‌چیزها). از این رو نگاهی دوباره می‌افکنیم به رعبِ موجود در شکنجه‌هایی که فوکو توصیفشان می‌کرد، چرا که هویت ذهنی ما نیز، تولیدات موهوم همین دروغِ "پیشرفت انسانی" هستند.

شگفت‌انگیز آنکه موضوعات مشابهی محور رمان بکت با نام "این طور است"(۱) هستند: تمثیلی هجوآمیز از پیشرفت انسان که حلقهٔ عظیمی از "شکنجه‌ها" و "قربانیان" را ترسیم می‌کند، که یکی پس از دیگری پیوسته در اقیانوس جهانیِ گل و لای شناور می‌شوند. شکنجه با جاسازی کلمات در جسم هر قربانی، زبان و هویت را تلقین می‌کند. تمثیل بکت اشاره‌ای دارد به گذار هویتِ آگاه فرد در گذر زمان، درست همان‌طور که واژه از یک خودِ موقت به خودِ بعدی منتقل می‌شود، به عنوان ایدهٔ تاریخی مشترک. همیشه ظهور خودِ ذهنی فراشدی اساساً دردآور تلقی

می‌شود. این فراشد در زمینهٔ حلقه‌ای از قدرت که همه گرفتار آنند، به‌وقوع می‌پیوندد. این رمان از منظری کاملاً گسسته روایت می‌شود، سلسله‌ای از وقایع خطیِ تاریخی که توسط موجوداتِ (انسان/کرم) گرفتار در لجن تصور می‌شود، با درک این مساءله که، اساساً این موجودات با وجود موقت و در حال گذر خود از گل و لای محبوسند و از فهم عینی این حقیقت، که خط بی‌پایان تاریخ در واقع حلقه‌ای دورانی نیست، ناتوان‌اند. به بیان دیگر اصولاً پیشرفتی انسانی آن سوی گِل وجود ندارد و تاریخ انسانی نیز چیزی بیش از قصهٔ جن و پری نیست که در بهترین حال دلداری‌دهنده و در بدترین حالت موهوم است. ما باید ازتقابلی مشخص با فوکو نیز یاد کنیم، تقابلی که در آن یکی از نظرگاه‌های بکت که امکان تاریخ را رد می‌کند، پدیدار می‌شود. او به نظر مغلطه‌ای می‌سازد تا از انقیاد کورفرد به عنوان نمونه‌ای از واقعیت کنونی، به اصول و ریشه‌هایی در ساحت بازنمایی دست یابد. این رویکرد به طرح فوکو، سطح متعالی‌تری از اصالت و خردمندی روش‌شناختی را طلب می‌کند (برای نمونه نگاه کنید به آثار هوی، دریفوس و رابینو). فوکو عموماً پندارها و تفاسیر تاریخی را تصفیه می‌کند و به انسان کارکردی بیش از کارکرد منشاء تاریخ بودن، می‌بخشد. قدرت در مقام منشأ، هدفمند اما عاری از منبعی انسانی در نظر گرفته می‌شود. وقتی چنین مضمونی حجمی از ادبیات علمی و تخیلی را حول خود پرورده، دیگر نیازی نیست که فوکو را به نوشتن انواع ادبی بیش از انواع فلسفی متهم کنیم. با آنکه او اعترافی دیگر می‌کند، با این حال هنوز نهادهایی وجود ندارند که بتوانند آنچه را او می‌گوید، تاءیید کنند. فوکو با پا نهادن به شیوه‌های شاخص و بهره‌گیری از سیاههٔ اعمال روزانهٔ آدم‌ها و چیزهایی از این دست به عنوان مدرک، خود را از فیلسوفانی چون دریدا و آدورنو[۲] که تفاسیر پذیرفته شده را دوباره تفسیر می‌کنند، جدا می‌کند. او از مقولات "بزرگ" فلسفه، که در تعیین و تنظیم خود انگاره‌های انسانی به کار می‌آیند، بهره‌ای نمی‌گیرد، بلکه از مکان‌های هر روزهٔ نظارت و انتظام مانند زندان‌ها، مدارس، پاسگاه‌ها، بیمارستان‌ها، کارخانه‌ها و تن انسان‌ها می‌نویسد و صد البته که ادعای سنتی فلسفه را نیز مبنی بر ساخت بیان‌های متقن و صادق حقیقت، وامی نهد:

"فوکو پیش‌تر نشان داده است که ضرورت استفاده از خرد در کشف حقیقتی ژرف در مورد خویشتن و فرهنگ، سرشتی تاریخی‌ست که باید تاریخِ خود را پنهان سازد و خود را به عنوان هدفی غایی به ما معرفی می کند. به‌علاوه فرد باید از این باور بپرهیزد که حقیقت ژرف نهفته‌ای در ماست که ما را مستقیماً به بهره‌گیری از عقلانیت علم‌باور در جهت بهنجارسازیِ فرد رهنمون می‌سازد.... هر وقت فوکو سخنی از معنا و ارزش، سخنی از خیر و شر، می‌شنود، در آن به‌دنبال شیوه‌های تسلط می گردد."
(میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک، رابینو و دریفوس)

اکنون می‌توان مقایسه مشخصی را با بکت انجام داد، بکت از مفهوم ادبیات به عنوان شیوهٔ بیانیِ جنبه‌های "متعالی‌تر" وجود انسان به نفع چنین توصیفی کناره‌گیری می‌کند: "جهل و ناتوانی‌ای که سراسر حوزهٔ هستی را فراگرفته، همیشه به‌وسیلهٔ هنرمند در حکم عنصری غیرمفید دانسته می‌شود."

نمونه‌ای جالب از تکنیک فوکو که می‌تواند به عنوان فصل مشترک حوزه‌ای از اندیشه، که پیش‌تر توصیفش کردم، دریافته شود، تفسیر فوکوست از نقشه‌های فیلسوف انگلیسی جرمی بنتام (۱۷۹۱) برای ساخت نوع جدیدی از زندان که پان آپتیکان یا "سراسربین" نام دارد. بنتام عموماً به عنوان یک انقلابی و روشنگرِ نظام ظالم و غیرانسانیِ مجازات در قرون وسطی شناخته می‌شود. "سراسربین" تن‌ها را با زنجیرها به بند نمی‌کشد، بی‌شکل و بدترکیبش نمی‌کند و آن را به تاریکی نمی‌افکند. غایت بیرونی آن نابودی نیست؛ بلکه ترمیم است و مراقبت را، نه از طریق تاءثیراتی روی تن؛ که از خلال اعمال دانش بر ذهن و روان آدمی، به اجرا می‌گذارد. "سراسربین"

بیش‌تر یک "تکنولوژی نظارت دقیق" است تا یک شیوهٔ بی‌رحمانه انقیاد. این زندان مبتنی‌ست بر سازماندهی هوشمند تن‌ها در فضا. سلول‌های انفرادی را، که در دایره‌ای به دور یک برج مراقبت مرکزی چیده شده‌اند، زندانیان پر می‌کنند. آن‌ها نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و از پشت سر به‌طور کاملاً واضحی از برج دیده می‌شوند.

"سلول‌ها قفس‌های متعددی هستند، سالن‌های متعدد متاثر که در آن‌ها هر بازیگر تنهاست، افراد از هم جدا شده و دائماً رویت‌پذیرند" (مراقبت و مجازات)

رفتار زندانیان زیرنظر گرفته می‌شود و به دقت مورد تشریح واقع می‌شود. بنابراین شکلی از دانش تولید می‌شود که خود شیوه‌ای است برای کنترل و نظارت این الگویی‌ست که فوکو بر آن صحه می‌گذارد. او می‌گوید نهادهای گوناگون دانش و انضباط در جامعهٔ مدرن نیز یافت می‌شوند: انسان جداشده در حکم ابژهٔ مطالعه هستند و این همان الگوی علوم انسانی‌ست:

"زندان به نوعی رصدخانهٔ همیشگی تبدیل شد که نمایش متنوعی از فساد و تباهی را ممکن می‌ساخت. مجموعه‌ای کامل از دانش منفردساز سازماندهی می‌شد که زمینهٔ ارجاعی‌اش جرائم (تکلیی نبود؛ بلکه ظرفیت خطری بود که در فرد نهفته است و آنچه در برنامهٔ اعمال هر روزه‌اش مشاهده می‌شود. زندان در این شرایط، خود به عنوان ابزار دانش عمل می کند. (مراقبت و مجازات)

برج به شکلی ساخته می‌شود که دید را از زندانیان بگیرد و در هر زمان مشخص همه را زیرنظر بگیرد. زندانیان نیز همیشه باید امکان دیده شدن را لحاظ کنند و با درنظر داشتن این فرض رفتار کنند: درونی‌سازی مرحلهٔ "رویت‌پذیری مستمر" زندانیان، نگهبانان خود می‌شوند و نظارت دقیق و ثابتی را در حق خود روا می‌دارند. فوکو اعتقاد دارد که "سراسربین" نوع مشخصی از واقعیات انسانی را فاش می‌کند. او می‌نویسد: "ما همه در ماشین (نظام) سراسربین هستیم." سوژهٔ انسانی‌ای که در نظام سراسربین زیست می‌کند، چنان آن را درونی می‌سازد که نظام به چیزی مانند ساختار آگاهی‌اش تبدیل می‌شود. تکنولوژیِ سراسربین انسان را به عنوان سوژه تولید می‌کند، آن هم در دو وجه: هم به عنوان سوژهٔ قدرت خویش و هم به عنوان مالک نوع مشخصی از آگاهی ذهنی.(فوکو، مؤخرهٔ کتاب "فراسوی ساختگرایی، صفحهٔ ۲۱۲) ما همه در جامعهٔ سراسربین هستیم و جامعهٔ سراسربین نیز درون

ماست. یکی از تاءثیرات روشن تفکر ناسازه‌گون فوکو آنست که دوباوری "درون/ بیرون" را که بنیانی‌ست برای تفسیر سنتی از سوژهٔ فردی انسان، از بین می‌برد. منتقدان به شباهت میان نمایشنامهٔ بکت "فاجعه" با مفهوم سراسربینی، توجه بسیار نموده‌اند.

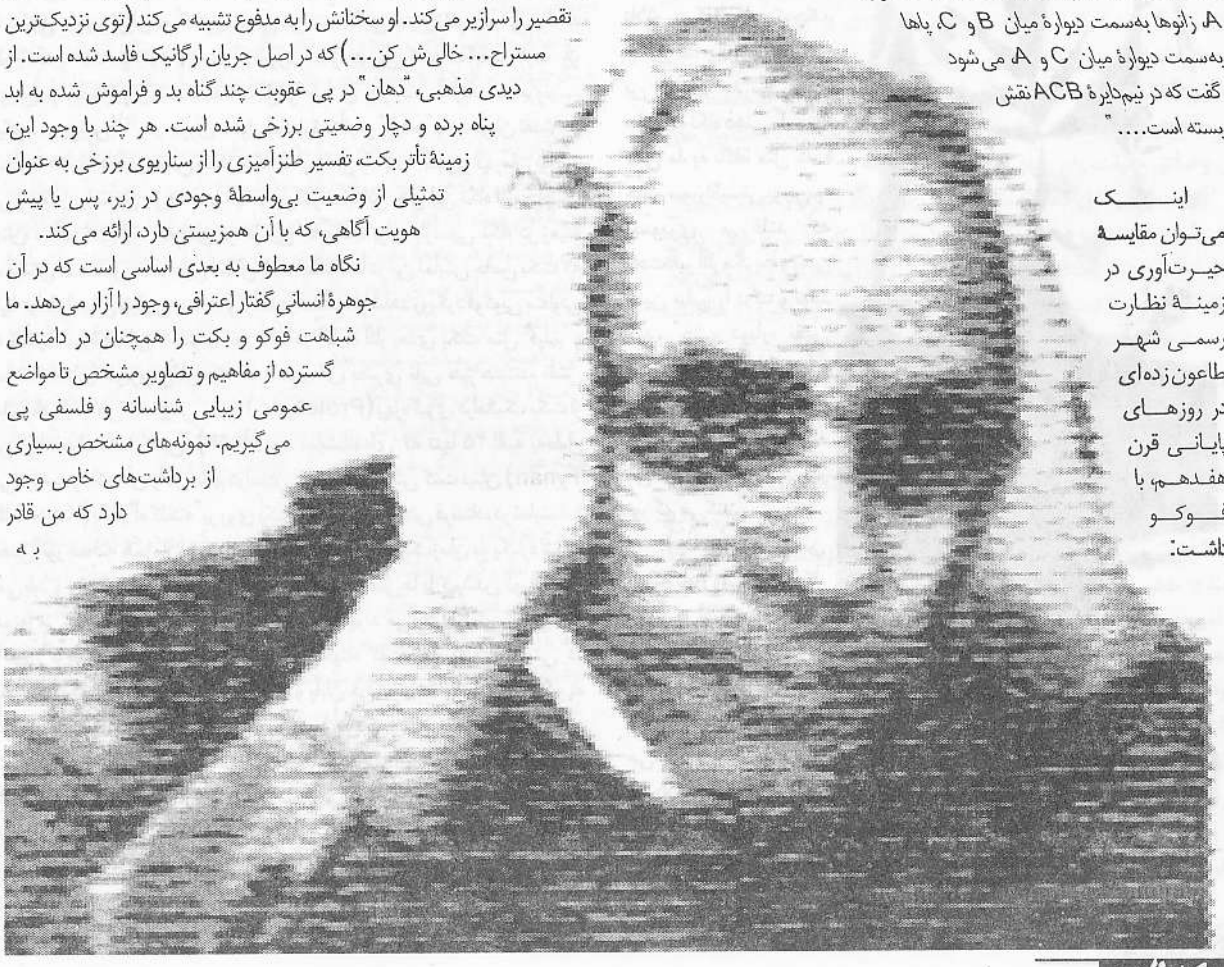
در طی نمایشنامهٔ کوتاه بکت شخصیتی با نام "قهرمان" بی‌هیچ قیدوبند فیزیکی بی‌حرکت برسکویی می‌ایستد، کارگردانی مستبد نیز او را زیرنظر دارد و از طریق اعمال ذکر شده در دفترچه‌ای که به دست دستیار کارگردان است، به او دستور می‌دهد. قهرمان به اعتباری به شکلی طنزآمیز نامگذاری شده است، چرا که تا انتهای نمایش هیچ عملی با انگیزهٔ شخصی از او سر نمی‌زند. در ابتدا دستورات کارگردان، همزمان با آنکه اثرش را تنظیم و کوک می‌کند، به‌تدریج قهرمان را در برابر نور صحنه بی‌پناه و عریان می‌کند و او را برای مخاطب آشکار می‌سازد. او دستیاری دارد که کلاه و روپوش سیاه قهرمان را از تنش درمی‌آورد، پیژامه‌اش را هم که به رنگ خاکستری‌ست، درمی‌آورد و بعد به اودستور می‌دهد که "دست‌ها"، "جمجمهٔ سر" و "بقیهٔ جسمش" را سپید و لخت کند. دست آخر تکنسینی را با نام لوک، که در بیرون از صحنه است، صدا می‌زند و از او می‌خواهد که نور صحنه را کم کند. این ماجرا چنان تکرار می‌شود که قهرمان به تمامی معلوم می‌شود و در لحظه‌ای که سرخمیدهٔ قهرمان در تاریکی محض صحنه معلق می‌ماند، نوری موضعی چهره‌اش را روشن می‌کند. گذار تاریکی به سپیدی و تمرکز نور صحنه دلالت بر جایگاه مشخص نگاه[۳](gaze) در نظر بکت دارد. دو عامل مذکور نه تنها تاءثیر چشمگیر این نگاه را در اهدای وجود فرد قدرتمندی به قهرمان نشان می‌دهد، درست مثل نقش بازیگران در سراسربین فوکو، که حتا آن فراشد را به عنوان واقعیتی بر صحنه فعال می‌کند. ما مخاطبان مطلوب کارگردان هستیم و در این نگاه که قهرمان را آشکار می‌سازد، سهمی داریم. نگاهی که قهرمان را از تاریکی بیرون می‌کشد و او را به شکلی عاجز و لرزان به آگاهی معرفی می‌کند. گاهی چنین نظر داده می‌شود که کار بکت با آنچه او خود یک بار در مورد جیمز جویس گفته مطابقت دارد: "اثر جویس در مورد چیزی نیست بلکه بیش‌تر خودِ آن چیز است." (دانته... برونو... ویکو... جویس)[۴]. در جریان تحول استعارهٔ متأثردر "فاجعه" و در جریان نقدش از اسطورهٔ خدا، مخاطبان نقش همان نگاه ناظر دقیق را، که به تصویر قهرمان یورش می‌برد و آن را شکل می‌دهد، برعهده می‌گیرند. با این حال این نگاه از مخاطبان چنان نشأت نمی‌گیرد که آنان در فضایی که بکت برای بازنمایی نگاه در زمینهٔ نمایشش اختصاص داده، جایی اشغال کنند. مشخصاً در این نمایش خاص بکت که تنها عوامل انسانی بنیادین حیله‌ها و ترفندها هستند، ما شاهد رویکرد فوکویی متفاوتی به ناسازهٔ سوژهٔ انسانی هستیم. این نگاه در اغلب آثار بعدی بکت مثل "فیلم" و نمایشنامه‌های تلویزیونی‌اش، که البته فرم‌های بصری نابی هم هستند، نقش سازنده‌ای ایفاء می‌کند. پیش نمونهٔ (Prototype) بهره‌گیری دراماتیک بکت از این نگاه، نمایشنامهٔ "نفس" (۱۹۶۹) بود، نمایشنامه‌ای که تنها ۳۵ ثانیه به‌طول می‌انجامید و بکت آن را در حکم درآمدی بر کتاب دوستش کنت تینان (Tynan Kenneth) با نام "آه کلکته" بر روی یک کارت پستال برایش فرستاد. در نمایشنامهٔ "نفس" نور صحنه همزمان با صدای فروکشیدن نفس در یک‌زمان به یکباره شدت می‌یابد و مکث پیش از خروج بازدم نیز به‌همراه نفس‌ها با کم‌شدن نور صحنه همنوا می‌شود. آنچه بر صحنه می‌بینیم، تقریباً چرند می‌آید. بازنمایی نفس‌گونه "آگاهی" با صدای ضبطشدهٔ یک "نالهٔ بی‌رمق کوتاه" که خطابهٔ پوتزو در نمایش "در انتظار گودو" را به یاد می‌آورد، آغاز می‌شود و پایان می‌گیرد: "آدم از لای پای گور به دنیا می‌آید، نور لحظه‌ای برق می‌زند و بعد باز تاریکی‌ست." تصور بکت از وجود آدمی که به لحظه‌ای ثابت، لحظه‌ای تقریباً مرده مقید و محدود است، شباهتی فلسفی با طرح فوکو درنگارش "تاریخ اکنون" و دید اصلاح‌طلبانهٔ او در باب زمان تاریخی دارد، شباهتی با مسئلهٔ منطقی ژرفی که فوکو وقتی تلاش داشت تا نقدی بر قدرت، از موضعی که خود در نظام قدرت جای دارد و پیش‌تر بحثش به میان آمد، بنویسد، با آن درگیر بود. چگونه ممکن است او نقاب از چهرهٔ قدرتی بیفکند که از گفتار شخصی خود، تغذیه می‌کند. آن‌هم وقتی که بیان هر جمله‌ای در موردش به ناچار فقط قلمرو آن گفتار را گسترش می‌دهد؟ برای فوکو گفتار/ دانش قدرت مقطعی و گذراست. سال‌ها پیش وقتی بکت از هنری سخن می‌گفت که از جادهٔ "ملال‌آور" سنت به سوی این تصریح می‌گریخت که: "دیگر هیچ چیز برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیز که بتوان با آن بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن" (مصاحبهٔ ژرژ دوتوئی با بکت) یک مسئله زیبائی‌شناسی و حس مشابه عجز و ناتوانی را بیان کرد. با نگاهی مجدد به "نفس" همان‌طور که در "فاجعه" نیز دیده می‌شود، می‌توانیم حمله‌ای به تلقی انسانگرایانه از سوژه را شاهد باشیم، آن سال که همگی عملکردمان را در یک بازنماییِ ناب مکانیکی از لحظهٔ آگاهیِ ذهنی انسان، به ارث برده و اجرا می‌کنیم. باید متذکر شوم که آنچه من به عنوان دراماتیزه کردن مفاهیم مشخص از سوی بکت بدان اشاره دارم، تنها به آثار او در عرصهٔ تئاتر محدود نمی‌شود. نثر او از طریق سطور کوتاه و برابر، از موقعیت شیوه‌های سنتی منطق و نحو به سوی شکلی از نوشتار که سوژهٔ خواننده را با فعال‌سازی دراماتیک هویت ذهنی واسازگر درگیر می‌کند، توسعه یافته است. بکت خواننده را به گونه‌ای بار می‌آورد که او از چارچوب‌های قراردادی و مرسوم جدا می‌شود و مستقیماً در تلاش غیرعقلانی، دلالتی تقلیل‌گر را پی‌جویی کند. او "مناظر درونی" ناممکن را ترسیم می‌کند، آنجا که هنوز حالتی با صدایی توصیف نشده با صدایی دیگر از بین می‌رود: "در مرکز ناموجود مکانی بی‌شکل".... "مکانی. جایی ناکجا. زمان تلاش به دیدن. تلاش به گفتن. چه کوچک. چه بزرگ. چه اگر محدوده‌ای بی حصر و حد نباشد..." یا جایی که نگاه ذهنی ما، چشم ذهن ما، به ناگاه، مثل کاسهٔ چشم سوررئالیستی پوچی، به تصویری می‌غلتد که تحت‌تأثیر آثار مگریت و رودن چنین بیانی را درک و تولید کند. "چشم دوباره نفس می‌کشد اما نه برای مدتی طولانی. به آرامی بازدیده می‌شود. از کف زمین بلند می‌شود و به آرامی خود را در نور گم می‌کند."

(چشم درون متن نوشتهٔ کاورز وقتی ناظر بر کار بکت است تحلیل شگفت‌انگیزی از چنین حالات بازتابی ادراک ارائه می‌شود). بکت شیوه‌های نامرسوم استعاره و نحو را با هم سازگار می‌سازد تا از واقعیت سوژه و ابژه که قراردادهای نحوی و روایی را خود ایجاد کرده‌اند، بگریزد. بکت از فراشدهای نوشتن در شبیه‌سازی روند تولید هویت ذهنی و کلی وجهانی که خود به خویش

عرضه می‌کند، بهره می‌گیرد. او قرارداد راوی دانای کل سوم شخص را تا حدی توسعه می‌دهد که در معناباختگی از هم فرو بپاشد. برای نمونه در رمانش "گمشدگان" راوی، استوانهٔ زیرزمینی بسته‌ای را توصیف می‌کند که با جماعت آدم‌هایی که وجودشان با الگوی موزونِ (شبه نفس) نور و تاریکی، و آئین‌های مبهم حرکت، که به‌وسیلهٔ شکل هندسی استوانه به سکون می‌گراید، بنیان یافته و اداره می‌شود، انباشته شده است. راوی مثل خداست که تا قوانین و واقعیاتی را دستور می‌دهد و تصریح می‌کند، بی‌درنگ پیش چشمش هستی می‌یابند. هر چه قوانین تصریح شدهٔ او دچار آشوب و عدم امکان می‌شوند، تعاریفش دقیق‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. فروکاستن از تلاش به توصیف موشکافانهٔ منطقِ واقعیت استوانه، تمهید و دلالتی ست بر اینکه زبان باید فراسوی استوانه اشاره داشته باشد، و راوی شخصاً باید به شکلی نامعقول، هم در درون و هم در بیرون واقعیت محدود و کرانمند وجود داشته باشد. بنابراین به‌واسطهٔ کلماتی که خود به کار می‌گیرد، نقاب نمی‌تواند بر چهره‌اش باقی بماند. نقاب از رخ او، در حکم تمهید و تدبیری غیرانسانی برای نظارت مضاعف یک نظام فراگیر و نامتناهی، برکشیده می‌شود. اتفاقاً فوکو نیز از اهمیت هندسه در تولید فرد و جامعه می‌نویسد (برای نمونه بنگرید به "مراقبت و مجازات"). پیوستگی بکت به این مفهوم به‌صورت شگفت‌آوری در "گمشدگان" نیز به مانند دیگر آثار منثورش مثل "کاملاً بیگانه" و "تخیل مرده خیال" آشکار و هویداست. در "تخیل مرده خیال" راوی دانای کل از هندسه چنان بهره می‌گیرد که شکل تن انسان را ترسیم می‌کند:

«راهی به درون ندارد، داخل شو. اندازه بگیر. دو قطر در زوایای سمت راست ABCD زمینهٔ سفید را به دو نیم‌دایرهٔ ACB و BDA تقسیم می کنند. بر زمینهٔ سفید دو تن نشسته‌اند، هر یک در نیم‌دایرهٔ خود. بی حرکت بر زمین، خم شده در سه قسمت، سر سمت دیوارهٔ B مانحت به‌سمت دیوارهٔ A، زانوها به‌سمت دیوارهٔ میان B و C، پاها به‌سمت دیوارهٔ میان C و A می‌شود گفت که در نیم‌دایرهٔ ACB نقش بسته است....»

اینک می‌توان مقایسه حیرت‌آوری در زمینهٔ نظارت رسمی شهر طاعون‌زده‌ای در روزهای پایانی قرن هفدهم، با فوکو داشت:



این فضای بسته و مقطع از هر سوی قابل رؤیت است، در آن افراد در مکانی ثابت قرار دارند که در آن کوچک‌ترین حرکاتشان نظارت می‌شود، همهٔ وقایع ضبط و ثبت می‌شوند، در آن نوشتنِ بی‌وقفه‌ای مرکز را به حاشیه مرتبط می‌سازد، و در آن قدرت بی‌هیچ تقسیم‌شدنی اعمال می‌شود. هر فرد به اعتبار حالت پایگاهی آنجا، پیوسته، به عنوان موجودی بیمار یا مرده، به عنوان یکی از موجودات زنده تشریح می‌شود شناخته می‌شود و طبقه‌بندی می‌شود. همه چیز الگوی فشرده‌ای از مکانیسم انضباطی را پی می‌ریزد "(مراقبت و مجازات، صفحهٔ ۱۹۶).

"اعتراف" شباهت موضوعی ثابت بعدی است. فوکو می‌گوید در آیین‌های شکنجه و اعدام، اعمال درد چنان به دقت انجام می‌گرفت که حقیقت از دل آن بتراود. اعتراف قربانی زیر شکنجه، یافته‌های مکتوب بازجویی پنهانی را، که به استناد آن مجرم متهم شده بود، تأیید و اثبات می‌کند. (مراقبت و مجازات) در "تاریخ جنسیت" فوکو نیز این مفهوم نقش اساسی دارد: فوکو اعتراف مسیحی را به عنوان الگوی انفجار سخن جنسی هدف می‌گیرد. سکس از نظر او به عنوان حقیقت درونی سرکوب شدهٔ فرد در نظر گرفته می‌شود، گرچه در روند متعاقب اظهار و اعتراف شخص، سوژه را در سطوح ژرف‌تری، در سطح مکان‌های تقلیل یافته‌ای در فهرست دانش‌بشری پی‌ریزی و تولید می‌کند. شخصیت‌های بکت بدون استثناء، از تولید خویش در خلال گفتاری که خود بر زبان می‌رانند، رنجیده‌اند. لااقل در چند اثر بکت مسئله اعتراف به‌وضوح آشکار است. در نمایش "من نه!" کاراکتر اصلی دهان زنی‌ست که در زیر نور کوچکی و در سمتی از صحنه جدا مانده است و بقیهٔ تن بازیگر در تاریکی پنهان شده است. تنها کاراکتر دیگر نمایش بازرسی است که مثل کشیش‌ها در طرف دیگر صحنه و در سکوت به سخنان "دهان" گوش می‌دهد. مونولوگ "دهان" جریانی از تأثرات و خاطرات و اشارات مکرری به خدا، گناه و تقصیر را سرازیر می‌کند. او سخنانش را به مدفوع تشبیه می‌کند (توی نزدیک‌ترین مستراح... خالی‌ش کن...) که در اصل جریان ارگانیک فاسد شده است. از دیدی مذهبی، "دهان" در پی عقوبت چند گناه بد و فراموش شده به ابد پناه برده و دچار وضعیتی برزخی شده است. هر چند با وجود این، زمینهٔ تأثر بکت، تفسیر طنزآمیزی را از سناریوی برزخی به عنوان تمثیلی از وضعیت بی‌واسطهٔ وجودی در زیر، پس یا پیش هویت آگاهی، که با آن همزیستی دارد، ارائه می‌کند.

نگاه ما معطوف به بعدی اساسی است که در آن جوهرهٔ انسانیِ گفتار اعترافی، وجود را آزار می‌دهد. ما شباهت فوکو و بکت را همچنان در دامنه‌ای گسترده از مفاهیم و تصاویر مشخص تا مواضع عمومی زیبایی شناسانه و فلسفی پی می‌گیریم. نمونه‌های مشخص بسیاری از برداشت‌های خاص وجود دارد که من قادر به

آوردن همهٔ آن‌ها در این مقاله نیستم. ما به فهم کنش متقابل میان آثار راه می‌بریم، به تقابلی که معنی هر دوی آن‌ها را در اختیار ما می‌گذارد و راهی به منظر نقادانهٔ عام‌تری می‌گشاید. ما نباید با فوکو به عنوان یک فیلسوف/مورخ روبه‌رو شویم، چه او با صدایی قدرتمندتر از فیلسوف یا مورخ، از چیزی که ما آن را به مثابه واقعیت درمی‌یابیمش، سخن می‌گوید. آشکار است که بکت نیز در فهم همان "واقعیت" به میزان چشمگیری به ما یاری رسانده است. همان‌طور که دیدیم فوکو به خوبی با الگوی فکری بکت آشناست. (این را حداقل می‌شود گفت؛ ولی حالا، ما چه طور می‌توانیم انکار یا اثبات کنیم که سبک وارونه سازیِ کدامیک حقیقی‌تر بوده است؟) بیش از آنکه با تعبیر سنتی تأثیر مواجه شویم، وفادارانه‌تر آن است که به نوشته‌های آنان بیندیشیم، چه آن‌ها در گستره واقعیتی "واقعی‌تر" از آنچه ما تاکنون با آن روبرو بوده‌ایم، با یکدیگر تلاقی می‌کنند." در فلسفه یا هنر یا ادبیات، یا از طریق نظام‌های متعددی که از طریق آن‌ها جهان کسالت‌بار و معمولمان را می‌سازیم و ساخته‌ایم. نوشتهٔ بکت می‌تواند به عنوان روایتی که نهاده‌های تفسیری‌اش به اشارات و دروغ‌های قدرت اشاره دارد، توصیف و تا حدی پذیرفته شود، و بالعکس، "روایات" نمایش بکت بر صحنه و صفحه از زیر ژانرهای مرسوم شانه خالی می‌کنند و آن‌ها بر روندهای تولید و دریافت واقعیت آن چنان که این روندها در واقعیتِ لحظهٔ کنونی به وقوع می‌پیوندند، متمرکز می‌شوند. شاید این حقیقت داشته باشد که منظری فوکویی تمایل دارد تا با تفسیر مجدد عوامل تحقیرشده و حاشیه‌ای که به گونه‌ای تلویحاً سیاسی به‌شمار می‌آیند، بکت را سیاسی کنند. ارواح سایه‌دار بکت در پناه نور آگاهی گوشه گرفته‌اند و این ممکن است صرفاً به عنوان بیانی از اضطراب وجودی نابهنجار تفسیر شود؟ چه کسی می‌گوید که این نور شکل بهنجار و طبیعی وجود نیست و نگاه نامجسم و مخفیانهٔ گفتار قدرت است؟ خب به‌نظر می‌آید چنین اثری (بکت) در نظر برخی به یأس می‌نشیند." همچنانکه در جملات آغازین "در انتظار گودو" این جمله صریحاً وجود دارد: "کاری نمی‌شود کرد." ما باید در نظر آوریم که در روند تحول بر ضد تقریر سیاسی فوکو از "تاتوانیِ مقاومت در برابر قدرت بیان" فوکو چنین پاسخ می‌دهد: "بر طبق این مفهوم که خود به ما عطاء نشده است فکر می کنم تنها یک پی‌رفت (Sequance) عملی دیگر وجود دارد و آنهم بازآفرینی خویشتن است به عنوان اثری هنری "(به نقل از فراسوی ساختگرایی) به‌طور مشابه درنظر بکت نیز عمل نوشتن که درعین حال عمل بازآفرینی خویش نیز هست، پایگاه مقاومتی بر علیه شکست و ناتوانی که او عادتاً به آن‌ها رجوع می‌کند، ترتیب می‌دهد. کنش مقاومت لزوماً کنش پافشاری ست و لیکن خود به عنوان کنش قدرت به شمار نمی‌آید. نوشتهٔ بکت برای نمونه، تنها از شکست شخص خود سخن می‌گوید و از ادعای حقیقت و رستگاری پرهیز می‌کند. در حالی که فوکو نگرهٔ "بدبینی فوق فعال" (hyperactive Pessimism) را مورد هدف قرار می‌دهد (به نقل از "فراسوی ساختگرایی" لئو بورسانی و اولیسه دوتیو از "چیزی نشاط‌آور در مفهوم انفصال و اخراج از تبار خویشتن که نوعی جدید از قدرت را می‌پروراند" سخن می‌گوید (هنر ورشکستگی، بکت، رولکو، رنه». کنش "مقاومت" کنش آزاد و زیبایی شناسانه‌ای است که هدفش تولید شکل بدیلی برای ذهنیت است، لیکن خود امکانی تغییرناپذیر است. دقیقاً به همان ابهام مرگ. در "فاجعه" که شاید سیاسی‌ترین نمایش بکت است و به زندانی سیاسی واتسلاوهاول تقدیم شده است، قهرمان چنین عملی (مقاومت) انجام می‌دهد، وقتی در برابر دستور صریح کارگردان، سرش را بلند می‌کند، چشمانش را می‌گشاید تا به نگاهی که در تاریکی به او خیره مانده بنگرد، به ناگاه صدای ضبطشده تشویق تماشاچیان (که جزو فهرست برنامه‌های کارگردان است) قطع می‌شود. این عملی زیبائی‌شناسانه است برخلاف نظم موجود، لیکن سخن گفتن ازعملی "قهرمانانه" ممکن است این تصویر را به قول بکت به کلیشهٔ گروتسکی همچون موضوعات "الهام بخش" رئالیسم سوسیالیستی، منحرف سازد. بکت چنین تصویری را از نوعی معنا که پیش‌تر در حکم ابزار قدرت از آن استفاده می‌شد، نجات می‌دهد و نگاه قهرمان در تاریکی، به حالتی ساکن و صامت می‌گراید.[۵]

یادداشت‌های مترجم:

۱. "این طور است"، جهان پس از مرگ را از نقطه‌نظر یک کرم توصیف می‌کند. جو (Joe) راوی داستان در جهانی انباشته از گل و تاریکی به پیش می‌خزد و هر بار ده تا پانزده قدم و یک گونی پر از کنسروهای ساردین و یک دربازکن را به دنبال خود می‌کشد. همچنانکه پیش می‌رود با خود زمزمه می‌کند. "چون چون" "می‌گویم آن طور که می‌شنوم". به گفتهٔ آ. آلوارز این همان تصویر جاودانی بکت از رمان نویسی در مقام جسدی زنده است. کتاب از سه بخش بعد از پیم (Pim)، با پیم و قبل از پیم تشکیل شده است و از هر گونه علامتگذاری صرفنظر شده است و هر تکه از نثرش مانند شخصیت‌های نمایش دچار تشنج و تلاشی کور است. برخی این رمان بکت را آخرین تلاش او برای ترور و قتل رمان می‌دانند (برای مطالعهٔ بیش‌تر رجوع کنید به بکت نوشتهٔ آ. آلوارز، ترجمهٔ مراد فرهادپور، طرح نو، ۱۳۷۴، صفحهٔ ۱۱۲ ـ ۱۰۲.)

۲. تا آنجا که من می‌دانم لااقل آدورنو که اصلاً چنین کاری نمی‌کند. برای نمونه مقالهٔ آدورنو در باب همین بکت و نمایشنامهٔ "دست آخرش" از روشنگرترین و ویژه‌ترین برخوردها با اثر بکت به‌شمار می‌آید. آدورنو بکت را از بزرگ‌ترین شاعران آشوویتسی می‌داند! و می‌خواست "نظریه زیباشناختی‌اش" را به بکت تقدیم کند. آدورنو کار بکت را در ارتباط با چند عامل اگزیستانسیالیسم پاریسی می‌داند. مقولاتی چون "ابزوردیته" و یا "موقعیت انتخاب" و تاءثیر شگردهای او را تا سطح پیشرفته‌ترین تکنیک‌های ادبی افرادی چون جویس و کافکا ارتقاء می‌دهد. به نظر او مفاهیم بکتی پسافلوبری و ضدگشتالتی‌ست و به بهترین وجه غیاب معنا را بیان می‌کند. برای مطالعهٔ بیش‌تر بنگرید به:

۲۰۰۰. The Adorno reader , Edited by Brian o'conner , Page ۳۱۹-۳۲۵ , Blackwell publisher ,

۳. نگاه gaze که تباری فرویدی و اگزیستانسیل دارد، امروزه در عالم سینما و ادبیات مباحث بسیاری برانگیخته‌ست. دو نفر نگاه ویژه‌ای به مسئلهٔ "نگاه خیره" دارند: ژاک لاکان و میشل فوکو. برای مطالعهٔ هر چه بیش‌تر این مفهوم در آثار فوکو بنگرید به:

میشل فوکو: دانش و قدرت، نوشتهٔ محمد ضیمران، فصل چهارم: زایش درمانگاه ـ هستی‌شناسی نگاه، چاپ اول، ۱۳۷۸، نشر هرمس.

۴. مقالهٔ "دانته... برونو" افتخار شروع کتاب "خیالات آزمایی" بکت را نصیب خود کرده است. اثری است موجز، هوشمند و نه چندان روشنگر که دلبستگی بکت را به استادش جویس نشان می‌دهد.

(برای مطالعهٔ بیش‌تر بنگرید به کتاب بکت، آلوارز، صفحات ۳۴ ـ ۳۲)

۵. باید از دو تن که فروتنانه در گوشه پس گوشه‌های شهر احتمالاً همین الان دارند می‌نویسند، یاد کنم: محمد چرمشیر و مراد فرهاد پور. باید وامی می‌گذاشتم و حسابشان را کنار جام.