صفحات ۵-۱۳ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2022.343057.615671

تبیین تعلیق بازنمایی در آثار متأخر ساموئل بکت و تئاتر چشم‌انداز گرترود استاین، به‌عنوان پیشینه‌ی منظر تئاتر پُست‌دراماتیک به متن نمایشی*

علیرضا خسروآبادی[**۱]، **کامران سپهران**[۲]
[۱] دانشجوی دکتری تئاتر، گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۷/۲۰)

چکیده
این پژوهش بر آن است تا به نوشتار درآوردن بیان‌ناپذیری، در آثار ساموئل بکت و گرترود استاین را تبیین کند. در این راه با رجوع به ایده تئاتر چشم‌انداز گرترود استاین، و آثار متأخر بکت، مادیت‌بخشی به متن نمایشی را بررسی می‌کند. به‌طور مشخص جستار نمایشنامه‌ها از گرترود استاین و تعدادی از آثار بکت در نوشتار دوره‌ی متأخر او (*من‌نه*، *صدای پا*، *آن زمان*، *نفس*، *فسه ۵*) بررسی شده‌اند. این شکل از فرم نوشتاری ساخت‌شکنانه، با هویت دوباره‌بخشیدن به نوشتار، به‌سوی چشم‌اندازی از منظر متن در تئاتر پُست‌دراماتیک حرکت می‌کند. بکت برای شکل‌دادن تجربه برای مخاطب، در جهت تعلیق بازنمایی مرسوم، از تصاویر کاسته‌شده، ساخت‌شکنی‌های زبانی و خودارجاع استفاده می‌کند. چیزی که گرترود استاین هم در ایده‌ی تئاتر چشم‌انداز، ذیل تلاش برای رسیدن به جوهر آن‌چیزی که رخ می‌دهد، در نقد به شرایط تئاتر و ساختارهای بازنمایانه‌ی کلمات، مطرح می‌کند. استاین سعی دارد نمایشنامه را از رخ‌دادن در جایی دیگر باز دارد و آن را از نو متولد کند. بکت هم در آثار متأخر خود، زبان را از حیطه‌ی دانستن و امر نشانه‌ای خارج می‌کند. با تبیین این تعلیق در آن‌چه بازنمایی تا پیش از خود بوده است، این تلاش‌ها باستان‌شناسی کانونی‌زدایی متن در تئاتر پُست‌دراماتیک هستند.

واژه‌های کلیدی
ساموئل بکت، گرترود استاین، تئاتر چشم‌انداز، تئاتر پُست‌دراماتیک، بیان‌ناپذیری.

استناد: خسروآبادی، علیرضا؛ سپهران، کامران (۱۴۰۲)، تبیین تعلیق بازنمایی در آثار متأخر ساموئل بکت و تئاتر چشم‌انداز گرترود استاین، به‌عنوان پیشینه‌ی منظر تئاتر پُست‌دراماتیک به متن نمایشی، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۱)، ۵-۱۳.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بازنمایی تروماتیک در آثار متأخر ساموئل بکت» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۳۸۷۹۸۳۴، E-mail: alireza.khosroabadi@outlook.com.

مقدمه

بحران بازنمایی، مسئله‌ای است که در قرن بیستم ظهور می‌کند و تا این لحظه ادامه دارد. این بحران با به تعلیق درآوردن فهم پیشینی ما، و طرح‌کردن پرسش از ابژه‌هایی که دیگر ابژه نیستند و نشانه‌هایی که دیگر قدرت خود را برای بازنمایی از دست دادند، سه پرسش به ذهن متبادر می‌کند: ؟ اول آن‌که چرا تلاش برای بیان آن‌چه بیان‌ناپذیر است، به نقد بازنمایی تبدیل می‌شود؟ و دوم آن‌که آیا واقعاً نشانه‌ها در ساختار بازنمایی به‌کلی خاصیت خود را برای دلالت از دست داده‌اند؟ می‌توان بازنمایی را شبیه به ساختاری نشانه‌ای برای به بیان درآوردن در نظر گرفت. تصور عمومی از بازنمایی، آن را یک جانشین یا یک کپی از «واقعیت» می‌داند. حال این کپی می‌تواند در فرم زبانی، ادبیات، هنرهای تجسمی، فیلم و غیره باشد. متعاقب چنین درکی، رئالیسم یا هنر فیگوراتیو هم این‌همان با بازنمایی در نظر گرفته می‌شوند.

بر این اساس امر بیان‌ناپذیر در قرن بیستم، و یا به پرسش‌کشیدن بازنمایی در بیان‌های گوناگون، به شکل‌های مختلفی صورت‌بندی شده است. چیزی که با مطالعات تروما و همین‌طور مطالعات روانشناسی تجربی، به‌صورت فردی مطالعه شد، به مرور خود را در بخش‌های مختلف نظری در قرن جدید، جای داد. در منظر پدیدارشناسانه، واژه «نومن» به معنای متعلق فکر است و گاهی شیء فی‌نفسه را متعلق فهم می‌خوانند (کاپلستون، ۱۳۹۸، ۲۷۹). کانت مفهوم شیء فی‌نفسه را چیزی غیرقابل دسترس می‌داند، و آن را ناپدیدار می‌شناسد. او می‌نویسد: «اشیاء همه در تاریکی‌اند و ما فقط به صفحه‌ی زمان و مکان می‌نگریم، ازاین‌رو، حق نداریم از ذوات معقول صحبت کنیم. بر این اساس، درک وجود اشیای خارجی- مستقل از ذهن- برای ما امکان‌پذیر نیست» (هارتناک، ۱۳۷۶، ۳۹). او معتقد است که ناپدیدار وجود دارد ولی از لحاظ نظری، از اظهار به وجود آن خودداری می‌کند (کاپلستون، ۱۳۹۸، ۲۸۳). در بیان دریدا، آپوریا، مشکل، غیر قابل دست‌یابیُ غیرممکن، نفی شده، انکارشده، یا ممنوعه است. این واژه‌ی یونانی از ریشه‌ی *aporos*، که اولین‌بار در متن مشهور فیزیک ۴ ارسطو مطرح شده است (دریدا، ۱۹۹۳، ۱۳)، تشکیل شده از پیشوند A به‌علاوه‌ی *Poros* است. در زبان یونانی، *poros* به معنی عبور است و A پیشوندی است که اسم را منفی می‌کند. بنابراین، غیرقابل گذرکردن -و شناختن- معنای لفظی آپوروس است. موریس بلانشو، نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی، که خوانش او از ادبیات، شباهت زیادی با صورت‌بندی رخداد و امر یکه‌ی دریدا دارد، به این واژه مجدداً ارجاع می‌دهد. هیل از نقل بلانشو در توصیف دیگری از آپوریا آن را «امکانی از ارتباط بدون وجود هیچ ارتباطی» عنوان می‌کند (Hill , 2012, 136). بلانشو با نگرشی آپورتیک از خلأ، آن را در یک دیالکتیک منفی، واجد نیرویی زاینده می‌داند. در این روش، سوژه چیز (thing) را به شیء فی‌نفسه و سپس به چیزی به خود ایستا تبدیل می‌کند. همان‌گونه که می‌بینیم در اینجا، بی‌واسطه‌گی چیز به نفع «دانش» از میان می‌رود. و «دانش» میان چیز و سوژه قرار می‌گیرد. به این ترتیب سوژه با قدرت نفی می‌تواند بی‌واسطه را واسطگی کند (بلانشو، ۱۳۹۵، ۱۳). رسیدن به بی‌واسطگی، تلاش برای نیل به حقیقتی است که پنهان در ساختارهای پدیداری معمول رخ می‌دهد. با توجه ارتباط مشخص ادبیات و فلسفه، و بنای مشترک ساختارهای زبانی، این شکل از نگرش زبانی به نوشتار برای کشف‌کردن آن‌چیزی که جوهر ادبیات و جوهر کلام است، در برخی از نویسندگان ظهور کرد. این تلاش در آثار آرتور رمبو، گرترود استاین، ازرا پاوند و ویلیام کارلوس ویلیامز، و از طرفی در ساموئل بکت مشهود است. بر این اساس دیالکتیک، کشنده‌ی چیزها به‌عنوان شیء‌های فی‌نفسه است و خلق‌کننده‌ی آن‌ها به‌عنوان چیزها- برای- آگاهی است. به این‌ترتیب می‌توان رابطه‌ی تنگاتنگ میان مرگ و سوژه را مشاهده کرد (بلانشو، ۱۳۹۵، ۱۴). نامیدن یعنی نابودکردن بی‌واسطگی چیزها و منجمدکردنشان در یک مفهوم. با نامیدن دیگر چیزها یک چیز منحصربه‌فرد نیستند و به‌عنوان هستنده از میان می‌روند (بلانشو، ۱۳۹۵، ۱۵). تلاش برای کنارزدن نقاب زبان، چیزی است که ادبیات را با جوهر وجودی خودش مواجه می‌کند. دریدا اما به تأکید اشاره می‌کند که جوهر، وجود ندارد. و از شکلی از حضور شبح‌گون در دیالکتیک حضوروغیاب سخن می‌گوید. امر حاضر شبحی از آن‌چه گذشته یا آینده است را درون خود می‌زاید. بنابراین شبح غیاب در دو گونه‌ی *arrivant* یا *revenant* در لحظه‌ی حال به وجود می‌آید. به این معنا، دریدا هسته‌ی سخت بیان‌ناپذیر بودگی، را از صلبیت خارج می‌کند و آن را خوانش‌پذیر می‌سازد. هم‌زمان تلاش‌های روانکاوان برای بیان، آن‌چه ناخودآگاهی است در ادبیات و هنر نیز راه پیدا می‌کند. زیگموند فروید در مطالعات روی هیستری تلاش می‌کرد تا از اتوماتیسم[1]، برای رمزگشایی از ناخودآگاه بیماران خود استفاده کند و بیش از یک قرن است که تروما[2] به مشکلات فیزیکی و روانی بسط‌پذیر شده است. طیفی متشکل از تجربیات قربانی‌شدن و تحمل رنج، و حس‌های برانگیخته پس از تجربه‌ی مجدد شرایط مشابه، در حیطه‌ی تجربیات متأثر از تروما قرار می‌گیرند. تروما (trauma) کلمه‌ای یونانی به معنای جراحت یا زخم است. معادل لاتین این کلمه پونکتوم (punctum) که از ریشه‌ی *pungu* است. بارت در کتاب *اتاق روشن*، خوانش مفصلی از آن‌چه پونکتوم به‌عنوان یک شکافِ ریز یا سوراخ می‌شناسد. بارت مفهوم پونکتوم را به معنای یک انقطاع و گسست از آن‌چه یک گستره‌ی عمومی است، به کار می‌برد. گستره‌ی عمومی که به تعبیر بارت نشان‌دار شده است، و به مانند یک سلیقه‌ی عمومی، گونه‌ای توافق سازمان یافته است (بارت، ۱۴۰۰، ۴۲). شون هومر در کتاب *تراک لاکان* اشاره می‌کند که در معنایی که رولان بارت از پونکتوم استفاده می‌کند دارای قدرتی گسترش یابنده و ویژه است به نحوی که ناظر را از یک تداعی به تداعی دیگر می‌کشاند (هومر، ۱۳۸۸، ۱۲۹). پونکتوم آن جزئیاتی است که فرد را مجذوب عکس می‌کند و بارت آن را با ابژه‌ای «ناقص» قیاس می‌کند. لکان در سمینار یازدهم از واژه‌ی *tuche* به معنای تصادف استفاده می‌کند و هدف آن توصیف مواجهه با امر واقع است (هومر، ۱۳۸۸، ۱۳۰) توخه (tuche) خود را به شکل روان‌ضربه یا تروما نشان می‌دهد و استودیوم (امر نمادین) را مختل می‌کند.

بنابراین بیان‌ناپذیری، با اکتشافات و پیشروی‌های روانکاوی و رویدادهای غیرقابل توضیح معاصر به مانند جنگ‌های جهانی، به نقدی از شرایط نمادین جامعه بدل شد. انسان معاصر که تصویر تکه‌پاره‌ای از خود مشاهده کرده بود، به‌سختی می‌توانست خود را با سازوکار زیبایی‌شناسی پیش از خود تطبیق دهد و به همین خاطر، بیان‌ناپذیری، تلاشی برای شکل دادن نوعی ارتباط با واقعیت تعبیر شد که البته وجودش در ناکامی معنا پیدا می‌کند. بدین معنا، پژوهش تلاش می‌کند که به پاسخ این پرسش بپردازد

که گریز از معنای مشخص، در آثار این دو نویسنده چگونه اتفاق می‌افتد؟ و پس از آن چطور، این بیانِ پر از پیچیدگی، دست به خلق مجدد چیزی می‌زند.

روش پژوهش

این مقاله، تلاش‌های پیش از سال ۱۹۴۵ در نوشتار گرترود استاین، نویسنده‌ی آوانگارد آمریکایی که بسیاری از آثار او به‌صورت ساخت‌شکنانه، از تکرار، دستورات صحنه‌ای و خودنگاری به‌جای دیالوگ و کنش دراماتیک شکل گرفته‌اند و آثار متأخر ساموئل بکت که به‌طور مشخص منظور از آن‌ها آثاری است که پس از آخرین نوار کراپ (۱۹۵۶) دست به نگارش آن برده است، بررسی می‌کند. پژوهش بر اساس حرکت بینامتنی میان تلاش‌های دو نویسنده هم‌زبان شکل گرفته است و سعی می‌کند با رویکرد توصیفی- تحلیلی و به شیوه‌ای واسازانه، درصدد پاسخ به پرسش‌های پژوهش برآید.

پیشینه پژوهش

مقاله «مطالعات تئاتر شناختی به‌عنوان یک تجربه در تجزیه‌وتحلیل فرآیندهای ذهنی در تئاتر پُست‌دراماتیک» نوشته ویکتوریا نیکالایونا آلسنکووا به ترجمه سارا دافعی (۱۴۰۰)، با رویکردی شناختی، به اشاره در مورد شیوه‌های شکل‌گیری زبان و فرازبان در تئاتر پُست‌دراماتیک می‌پردازد و با آن‌که رویکردی متفاوت از پژوهش فعلی دارد، به زمینه‌هایی از آن اشاراتی داشته است. پایان‌نامه «بررسی روانکاوانه بازنمایی خشونت در تئاتر پُست‌دراماتیک با تأکید بر آثار سارا کین و پیتر هاندکه» نوشته نیوشا ستاری (۱۳۹۴) نیز با تبیین الگویی روان‌کاوانه، به سه‌گانه قربانی، متجاوز و ناظر در تنش میان تماشاگر و اجراگر، به بازسازی رابطه میان آن‌ها در یک بازنمایی تروماتیکی می‌پردازد و به شکلی از ارتباط که تئاتر پست دراماتیک در نسبت با تروما با تماشاگر برقرار می‌کند، اشاره دارد و بدین‌ترتیب از منظری روانکاوانه، با آن‌چه در این پژوهش تلاش شده به آن پرداخته شود، ارتباط دارد. اما در میان مقالات و پایان‌نامه‌های موجود به زبان فارسی، به‌طور مستقیم، متنی که در تبیین منظر پُست‌دراماتیک به متن نمایشی کوشیده باشد، یافت نشد. بااین‌حال، از منابع مهمی که طی تحقیق به آن رجوع شده است کتاب *تئاتر پُست‌دراماتیک* نوشته‌ی هانس تیس لمان (۲۰۰۶) است. در این پژوهش به جهت فهم صحیح‌تر، به متن انگلیسی کتاب که توسط انتشارات راتلج، و به ترجمه‌ی کارن جرز مونبای منتشر شده بود، رجوع شده است.

مبانی نظری پژوهش

نقد بازنمایی

بکت موقعیت آغازین نمایشنامه‌هایش را بی‌نظیر می‌نویسد. در این دوره از درام او، توضیح صحنه‌ها برای موقعیت‌های آغازی، شاید ساده‌تر از گذشته و درعین‌حال در نسبت با وضعیت تراژیک انسان، رادیکال‌تر است. بکت بر اساس زیبایی‌شناسی که مبنایش «باقی‌ماندن اندک چیزی» بود، پونکتومی را شکل می‌دهد که حول آن نقاط بسیاری در حافظه‌ی انسان روشن می‌کند. اما این فقط مستقیماً به وضعیت انسان متصل نمی‌شود، چراکه بعد شخصی آن‌هم قابل مطالعه است. جستار بکت درباره‌ی مارسل پروست[۳] نوشته‌شده به سال ۱۹۳۱، بکت بسیار پیشتر از آن زمانی که به متون متأخر خود برسد، به جنبه‌هایی از پروست که به انزوا، تنهایی و رابطه‌ی آن با هنر پرداخته است توجه می‌کند. در جاهای بسیاری حس خودش از انزوا، با تصویر پروست تطابق پیدا می‌کرد. این حقیقت که او به این پژوهش با نقطه‌نظر شخصی‌اش ورود کرده است در صحبتی با توماس مک‌گریوی[۴] (در نامه ۱۱ مارچ ۱۹۳۱) مشهود است. او در این نامه پس از تشکر از دوست عزیزش تام -همان شکلی که او توماس مک‌گریوی را خطاب می‌کند- به نوشتار خود به این نحو اشاره می‌کند: «معادلی مغشوش و اشباع شده از برخی جنبه‌ها یا (در واقع) پریشانی جنبه‌های مختلفی از خودم»[۵] (Fehsenfeld, Overbeck, 2014, 174). شاید پیش‌افتادن همین جنبه‌های پریشان باعث شده بود که بکت در لندن تحت درمان و نظارت روان‌پزشک باشد. برای شناخت زوالی که به مرور پس از ایده‌ی تکثر قربانی، جایش را در آثار بکت پیدا می‌کند، شاید لازم باشد که یکی از آخرین‌ها را در فرم، اول برشمرد. در **نفس** که بکت بعدها اذعان کرد که سعی داشته به تئاتری بدون بازیگر، دست پیدا کند، چیزی که او می‌نویسد شاید بیشتر شبیه یک دستوراجرا است تا یک اجرای واقعی. همه‌ی نمایشنامه **نفس** درباره‌ی تنفس صحنه‌ی تئاتر پر از زباله‌ی تولیدشده توسط انسان و تولد یک نوزاد است؛ یک تصویر استعاری، که با هم‌نشانی تولد و آمدن نور با ریتم یک تنفس بر صحنه‌ای پر از آشغال، متکثر می‌شود و ترکیب می‌آفریند. این تصویر در قالب توضیح صحنه توصیف می‌شود و گویی دستورالعملی برای تنفس صحنه است:

پرده

۱. نور ضعیف بر صحنه‌ای پر از آشغال‌های مختلف. پنج ثانیه این صحنه پایدار می‌ماند؛

۲. فریاد بسیار ضعیف و بلافاصله نفس عمیق و افزایش آرام نور که همراه با هم در طی ده ثانیه به حداکثر خود می‌رسند. سکوت و پایدار ماندن صحنه به مدت پنج ثانیه؛

۳. نفس عمیق و کاهش آرام نور که همراه با هم در طی ده ثانیه به حداقل خود می‌رسند (نور مانند بخش ۱) و بلافاصله فریاد مانند قبل. سکوت و پایدار ماندن صحنه به مدت پنج ثانیه.

پرده

آشغال

هیچ‌چیز عمودی نیست. همه‌چیز پخش‌وپلا روی زمین قرار گرفته.

فریاد

صدای گریه‌ی آنی و ضبط‌شده‌ی کودکی تازه‌متولدشده. مهم است که دو صدا شبیه هم باشند، و قطع و وصل آن کاملاً هم‌زمان با نور و نفس باشد.

نفس

صدایی که از قبل ضبط و تقویت‌شده.

حداکثر نور

درخششی نیست. اگر عدد ۰ تاریکی و عدد ۱۰ روشنایی باشد، نور باید از تقریباً حدود ۳ به ۶ و برعکس حرکت کند (بکت، ۱۳۹۸، ۱۰۳-۱۰۴). زمان‌های دقیق اشاره‌شده در توضیح صحنه، شاید بکت را بیشتر از قبل به ارکستراسیون قطعات نزدیک می‌کند. گویی بکت نوازنده‌هایی لازم دارد که در جایگاه‌هایشان قرار بگیرند، متن را خوب درک کنند و

آن را بنوازند. گرچه برای اجرای آن‌ها گاه توانایی‌هایی زیادی لازم است. اما این متن در وهله‌ی اول برای همه‌ی لحظات، برای هر صحنه‌ای بدون ویژگی مشخصی نوشته شده است. در وهله‌ی دوم، می‌تواند خوانده شود، و آفرینش خیالی تصاویر در ذهن تا حدودی نزدیک به موقعیت اصلی کارش را انجام می‌دهد. در کنار این‌ها نبود بازیگر و نسبت زمانی اجرای آن را به‌واسطه‌ی کوتاه‌بودن، گذرا می‌کند. بکت نمی‌خواهد لزوماً چیزی را روی لوحی هک کند. در نهایت تماشاگری که برای دیدن «نفس» وارد یک سالن می‌شود می‌تواند با قهوه‌ای در دست، وارد شود و سیگارِ بعد از قهوه را چند دقیقه بعد بیرون سالن بکشد. بنابراین خبری از نشستن در سالن و تماشای یک انتظار از جنس دو دلقک بادیه‌نشین نیست. اینجا مهم زبان اثر و طرح‌گونگی (scheme) در نوشتن است. نه کاراکتری هست و نه عنصر معمولی به شیوه‌ی سابق. او بعد از توصیف صحنه‌اش، عناصر را به مانند یک تکست (text) برای یک اثر در هنر مفهومی نوشته است. خود متن، چنان‌که در هنر متن‌محور[۶] خودارجاع و حائز ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه است. البته به هیچ‌وجه لزومی ندارد که این شیوه‌ی نگارش که به واقع متعلق به بکت است را در ارتباط مستقیم با چیز دیگری بدانیم و قصد هم این نیست. اما شباهت‌هایی فرمال در نسبت‌های زمانی نزدیک با بکت، قابل مشاهده هستند. به‌عنوان مثال در سال ۱۹۶۹، هم‌زمان با نگارش *نفس*، یکی از جریان‌های رادیکال در هنر، جریان ضدهنری فلاکسس (fluxus) و هنر مفهومی بود. این نمایشنامه (نفس) به نظر می‌رسد به‌طور خاص شباهتی نیز با دستوراجراهای فلاکسس یا رویدادانوشته‌ها[۷] دارد.

توضیح صحنه‌ها بکت در راستای شکل‌دادن به تصویری از یک نقص یا پدیداری کاسته‌شده مثل کاستن بدن به لب‌ها، با مفاهیمی نافی یک پدیده مثل ناتوانی، شکست، از کارافتادگی، انجماد هستند. گاهی نیز با افزایش زمان یک عمل به‌طوری‌که به کل عمل یک فرد تبدیل شود -مثل راه‌رفتن، ایستادن- شرایط روی صحنه برای بازیگر توصیف می‌شود. در تصاویر، ترکیب‌های گویای مبین زوال شکل می‌گیرند: به‌عنوان مثال «صحنه‌ی پر از آشغال که هیچ‌چیز در آن عمودی نیست» در نفس. این محتوای شکست و زوال در بازی نور با حجم گسترده‌تر تاریکی حضور می‌یابد. روشنایی که در ذات خود به این مفهوم که «چیزی هست که لازم است روشن‌تر باشد» اشاره می‌کند و البته یک سنت تئاتری است که با تسلط انسان بر صحنه‌ی نمایش گره خورده است، در درام متأخر بکت کم‌کم رنگ می‌بازد. در یک *تکه مونولوگ* این اعلان برائت ادامه پیدا می‌کند و او در شروع می‌نویسد:

نور ضعیف پراکنده

گوینده بسیار دور از مرکز، در پایین صحنه سمت چپ تماشاگر می‌ایستد. موی سفید، لباس شب سفید، جوراب‌های سفید (بکت، ۱۳۹۸، ۱۳۳). مثال دیگری که در توضیح صحنه‌های منحصربه‌فرد بکت می‌توان در نظر داشت، توضیح صحنه *بازی* است. *بازی*، سه روایت است از سه سر که به بدنه‌ای همچون کوزه چسبیده‌اند. این روایت‌ها تکه‌تکه هستند. بکت با توضیح صحنه‌ای دقیق وجه دیگری را از شیوه‌ی کار خودش پیش می‌کشد. او به شیوه‌ی ارکستراسیون، عمل می‌کند و نسبت‌های زمانی را برای رویدادهای صحنه می‌نویسد و یکی از نمونه‌های موزیکالیته را در متن نمایشی پیاده‌سازی می‌کند:

«توقف. تاریکی. پنج ثانیه. نورهای موضعیِ قوی بر سه چهره. سه ثانیه. صداها با شدت معمول. هر سه دوباره با هم» (بکت، ۱۳۹۸، ۶۸).

یکی از مهم‌ترین کارگردانان تئاتر پُست‌دراماتیک، هاینر گوبلز، کارگردان سوئیسی است.. او که به مدت حدود بیست‌سال آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر بود و پس از آن به ساختن تئاتر روی آورد. او در مقاله‌ای به نام «متن به مثابه چشم‌انداز» از این سخن می‌گوید که او به‌عنوان مثال برای ساخت یک اپرا، در صدد آن نیست که متن را ناپدید کند. متن به‌طور مجزا چیزی نیست که برای بازیگر یا کسی که آن را اجرا می‌کند نوشته شده باشد و به‌واسطه‌ی میانجی‌شدن بازیگر یا اجراگر، باید حضور خود را حفظ کند (Goebbels , 2014, 61). او در ادامه می‌نویسد: «من نمی‌خواهم متن را بدون جسمیت (بی‌بدن) کنم» (Ibid., 61). این امری است که بکت هم احتمالاً در لحظه‌ی نگارش به آن فکر می‌کرده است. این‌که متن نمایشی باید بدن‌مندی خود را حفظ کند و موجودیت مستقل خود را ابراز کند. در شیوه‌ی نوشتاری بکت و انتظاری که او از متن به‌عنوان یک جزء اثر نمایشی داشت، شباهت فرمال مهمی در نوشتار گرترود استاین وجود دارد. گرترود استاین با ابراز بی‌واسطه‌ی وضعیت ذهن، آثاری تحت عنوان پرتره‌ها که مبناهای بیوگرافیکال داشتند، سعی می‌کند تا شرایط جدیدی برای متن تبیین کند که در محتوا رمزگونه و نامفهوم به نظر می‌رسند. این نسبت‌ها با رمزگشایی قابل درک خواهند بود. این نامفهومی به مانند نوشتن از درون یک رحم امن، خود را به حیطه‌ی امر نمادین می‌کشاند. چیزی که در نوشتار بکت هم به چشم می‌خورد. در *من نه*[۸] که به نظر می‌رسد آن‌چیزی که به زبان می‌آید از یک شرایط ذهنی سرچشمه گرفته است:

دهان

پس ماجرایِ عاشقانه‌ی معمول... هیچ‌چیز قابل‌توجهی تا رسیدن به شصت‌سالگی وقتی که-... چی؟... هفتاد؟... خدای بزرگ! (بکت، ۱۳۹۸، ۶۸)

چیزی که می‌توان ردی شبیه به آن را در نمایشنامه‌ی شمردنِ لباس‌هایش[۹] اثر گرترود استاین پیدا کرد:

بخش پنجم

پرده‌ی اول.

می‌توانی سریع حرف بزنی[؟]

پرده دوم.

می‌توانی سرفه کنی.[؟]

پرده سوم.

من را به یاد او[مذکر] بیاور.

پرده چهارم

به یاد داشته باش که من یک ساعت می‌خواهم

(Stein, 2010, 276-277)

و خب شگفت نیست که گرترود استاین[۱۰]، مبدع عبارت تئاتر چشم‌انداز[۱۱] در ارتباط با متن نمایشی است. چیزی که شاید بتوان آن را به بکت هم بسط داد. او در آغاز جستار خود *نمایشنامه‌ها*[۱۲] که در آن به عبارت چشم‌انداز اشاره می‌کند، این‌طور می‌نویسد:

در کتابی که با نام "چگونه نوشتن" نوشته بودم، چیزی را کشف کردم که به نظرم بنیادی بود؛ این‌که جملات احساسی نیستند ولی پاراگراف‌ها هستند. من درباره‌ی زبان نوشتار این را دریافت کردم که پاراگراف‌ها احساسی هستند و جملات این‌طور نیستند و چیز دیگری درباره‌ی آن فهمیدم. فهمیدم

که این تفاوت یک تناقض نیست، بلکه یک ترکیب است و این ترکیب موجب می‌شود که کسی به طریقی بی‌پایان درباره‌ی جملات و پاراگراف‌ها فکر کند، چراکه پاراگراف‌های احساسی از جملات غیراحساسی ساخته شده‌اند (استاین، ۲۰۲۲؛ http://davidkaplandirector.com/wp-content/uploads/2020/01/PLAYS-lecture-by-Gertrude-Stein.pdf)

جمله‌ی «به طرزی بی‌پایان درباره‌ی جملات و پاراگراف‌ها فکر کند» یکی از پایه‌های تئاتر چشم‌انداز قرار می‌گیرد و نقد استاین به شرایط صحنه‌ای این بود که: زمان احساسی شما به‌عنوان مخاطب، با زمان احساسی نمایشنامه این‌همان نبود که به طریقی بی‌پایان برای نمایش مشکل‌آفرین بود، چراکه نه‌تنها این مسئله را پیش می‌کشد که چرا این‌طور نیست، بلکه همچنین سؤال دیگری پدید می‌آورد که چرا احتمالاً نیازی برای این کار وجود نداشته است (همانجا). به وجود آوردن فضایی ترکیبی از تجزیه احساسات مخاطب و اجرا، از چیزهایی بود که پیشتر در ساموئل بکت، بررسی کردیم. او در نمونه‌های ذکرشده و همین‌طور نمونه‌های بارز دیگری همچون *آن زمان*[۱۳] تلاش دارد که این تجزیه احساسی را در زبان پیاده کند. به نحوی که آثار بیشتر به حیطه‌ی تجربه نزدیک می‌شوند تا ادبیات مبتنی بر نشانه‌های مشخص دال و مدلولی. *آن زمان* داستانی است که در یک رابطه میان A، B و C گفته می‌شود و یک نفر در نقش شنونده روی صحنه حاضر است. پیرمردی که ما را به یاد *آخرین نوار کراپ* اثر دیگر بکت می‌اندازد. ترکیب تعریف‌شده از جایگشت‌های این مونولوگ‌ها که برای سه نفر در سن‌های متفاوت هستند، ادامه‌ی نمایش را شکل می‌دهد. بدین ترتیب، او بیشتر به ساخت روابط فکر می‌کند تا مکالماتی مشخص. همان‌گونه که *گونتارسکی*[۱۴] درباره‌ی بکت می‌گوید: «او از "یک جدال ساده میان صداها" به‌سوی یک "ارتباط هارمونیک" حرکت کرد» (Gontarski, 1985, 156). او در ادامه اشاره می‌کند که کنش بکت در فرآیند نوشتن به «ارکستراسیون قطعه‌ها به الگوهای پیچیده‌شونده» بدل می‌شود (Ibid., 156). بنابراین بکت پا فراتر از ساخت یک جدل دراماتیک می‌گذارد و تلاش می‌کند به جوهر آن‌چه تجربه می‌شود و یا به جوهر آن‌چه اتفاق می‌افتد، بپردازد. همان‌طور که در *آن زمان* او سه صدا را به‌عنوان سه عنصر موزیکال در یک الگوی مشخص قرار می‌دهد و به نظر می‌رسد بکت لبخند اجراگری را که نقش شنونده به عهده دارد - که در پایان نمایشنامه آن را می‌بینیم- به‌عنوان توصیفی از کنش فرم به تصویر می‌کشد، نه لزوماً محتوا. استاین در جستار نمایشنامه‌ها، به موضوع ترتیب زمانی شنیدن یا دیدن اشاره می‌کند. او می‌نویسد:

آیا می‌توان منتظر شنیدن ماند و یا همین‌طور منتظر دیدن؟ و کدام است که بیشتر شما را به وجد می‌آورد؟[...] آیا شنیدن جای دیدن را خواهد گرفت؟ شاید بگیرد اگر آن‌چه واقعی است رخ بدهد که بیشتر از هر چیزی وجدآور است. یا شاید مخلوطی از این دو که هرکدام بتوانند جای دیگری بگیرند و چیزی که واقعاً وجدآور است، واقعاً رخ می‌دهد.

مسئله زبان

او در ادامه به معنای حضورداشتن در یک کامپوزیشن (به معنای یک ترکیب‌عبارت) می‌پردازد و نقد خود را این‌گونه ادامه می‌دهد:

به‌طور خلاصه، مشکل اجتناب‌ناپذیر هر کسی که در کامپوزیشن زمان حال زندگی می‌کند این است که همین‌گونه که داریم زندگی می‌کنیم، زندگی می‌کنیم، آن را داریم و در آن در حال زندگی کردن هستیم. کار هنر همان‌طور که سعی کردم در کامپوزیشن به مثابه تشریح (نام نوشتاری از استاین) توضیح دهم، این است که در زمان حال واقعی زیست کند، که زمان کاملاً واقعی حال حاضر است، و کاملاً حال حاضر واقعی را به بیان آورد. این بودن در شرایط کامپوزیشن و درعین‌حال نوشتنی که بر شرایط عمومی محاط نیست، شباهت بسیاری با مکانیزم‌خودکارگی دارد. گرترود استاین و لئون سولومون[۱۵] در آزمایشگاه روانشناسی هاروارد پژوهشی را روی خودکارگی در انسان، زیر نظر دو چهره‌ی مهم روانشناسی تجربی انجام دادند، این دو چهره هوگو مونستربرگ[۱۶] و ویلیام جیمز[۱۷] بودند.
(Solomon, Stein, 1896, 492-512)

خودکارگی[۱۸] فرآیندهای ناخودآگاهی را شامل می‌شود و اصطلاحی است که از فیزیولوژی به روانکاوی آورده شد. فروید نیز در درمان بیماران هیستریک خود از این فرآیندها برای نزدیک‌شدن به ناخودآگاه بیماران خود استفاده می‌کرد. این فرآیندها شامل اعمالی مثل نوشتن، نقاشی‌کردن و... می‌شوند. بعدها آندره برتون هم به این فرآیند علاقه‌مند شد و از این عبارت در مانیفست سوررئالیسم استفاده کرد. او این عبارت را با مضاف‌الیه *Pure* به معنای «ناب»، استفاده می‌کند: *Pure Psychic Automatism* (https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism: 2022). اما چیزی که در آزمایش سولومون و استاین منحصربه‌فرد بود، استفاده از فرآیند توجه‌گریزی (Inattention) بود (Powell, 2018, 239-252). بدین معنا که آن‌ها با ترکیب دو عمل مشخص مثل خواندن کتاب و نوشتن با تخته نوشتن (Planchette) سعی داشتند، شکلی از نوشتن ناخودآگاهی را به آزمایش بگذارند. چیزی که حالا به‌عنوان *تست توجه انتخابی* شناخته می‌شود. در آزمایش سولومون و استاین روند فرآیند نوشتن ابتدا بسیار آگاهانه‌تر از گوش دادن به خوانده‌شدن یک رمان اتفاق افتاد اما سپس با تکرار آزمایش افراد در لحظاتی که رمان بسیار جذاب شده بود، به‌طور کاملاً ناخودآگاه می‌نوشتند (Powell, 2018, 241). بدین ترتیب، نتیجه‌ای که از آزمایش برای استاین و سولومون حاصل شد این بود که فرآیند زبانی می‌تواند بدون توجه سوژه اجرا شود (Powell, 2018, 241). بنابراین تلاش برای برقراری ارتباط میان روانشناسی تجربی و زبان، به قصد رسیدن به حقیقتی که در یک فرآیند زبانی، یا جملات اتفاق می‌افتند، تلاشی هم‌پیمان میان بکت و استاین بوده است. به‌علاوه، بکت مشخصاً در نامه ژوئیه ۱۹۳۷ به الکس کاون[۱۹] از کار استاین صحبت می‌کند، و می‌نویسد: «شاید لوگوگراف‌های استاین چیزی باشد که به‌منظور من نزدیک هستند، بافتی زبانی که نفوذپذیر است» (Fehsenfeld, Overbeck, 2014, 519). بنابراین می‌توان فهمید که کار استاین به‌عنوان یک شیوه نوشتن، مورد توجه بکت بوده است. این ارتباط کنار عشق ورزیدن هر دوی این نویسندگان به منظره‌های پل سزان، آن دو را به‌سوی چشم‌اندازی مشترک گرچه نه لزوماً با نیات کاملاً یکسان، هدایت می‌کند (Powell, 2018, 242). البته این چشم‌انداز، چیزی است که می‌تواند اعضای دیگری به غیر از استاین و بکت را نیز به‌عنوان پایه‌های خود بپذیرد. افرادی که به تعبیر *مارژوری پرلوف*[۲۰] در مقدمه‌ی کتاب خود *بوطیقای تصمیم‌ناپذیری*[۲۱] از آن‌ها با عبارت ارتباط فرانسوی[۲۲] یاد می‌کند و آن را متشکل از چند نویسنده از

جمله: آرتور رمبو[۲۳]، گرترود استاین، ازرا پاوند[۲۴]، ویلیام کارلوس ویلیامز[۲۵] و درهم‌تنیده با مکتب‌های دادا و سوررئالیسم، کوبیسم می‌داند (Perloff, 1981). گرچه مسیر استاین و بکت اشتراکات مشخص‌تری دارد. توجه به ساختار ریتمیک و ساختارهای کامپوزیشن در زبان نوشتاری قطعات کوتاه استاین و بکت، و همین‌طور استفاده‌ای ویژه از تکرار، وجه اشتراک مشخص‌تری از این دو نویسنده است. همان‌طور که پرلوف اشاره می‌کند این قطعات نه به معنای قطعه شاعرانه، بلکه نوعی از هنر زبانی[۲۶] هستند که در یک سیستم واژگانی[۲۷] شکل گرفته است (Perloff, 1981, 43). در جهانِ بکت، خصوصاً در متون متأخر او، این هم‌نشینی زبانی نیست که خلأهای نشانه‌ای را هدف قرار دهد، بلکه رازآلودی «تزلزل» خود کلمات است که به مرور فرسوده شده و دوباره تدوین می‌شوند (Perloff, 1981, 200). همان‌طور که در *وات* می‌نویسد: «این تزلزل در معنای بیرونی چیزی بود که روی وات تأثیر بدی گذاشته بود» (Beckett, 1944).

بکت به تکرار در یکی از قطعات خود به نام *فسّه‌ی ۵* که در سال ۱۹۶۰ نوشته شده است و او بین ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۴ آن را از زبان فرانسوی به انگلیسی برگردان می‌کند، می‌نویسد:

> *مکانِ بسته. هر آن‌چه برای گفتن نیاز است بدانیم، می‌دانیم. هیچ‌چیزی نیست جز آن‌چه گفته شده است. چیزی بیشتر از آن‌چه گفته شده نیست. آن‌چه در میدان می‌گذرد گفته نشده است. نیاز به دانستنش بود، می‌دانستندش. اهمیتی ندارد حتی برای خیال کردن. مکان مشتمل است از یک میدان و یک جوی. میان این دو مسیری جوی را دور می‌زند. مکانِ بسته [...].* (بکت، ۱۳۹۷، ۳۰)

او در باقی شصت‌وشش جمله‌ی تشکیل‌دهنده‌ی قطعه، متنی خود ارجاع با تکرارهای بسیار زیاد می‌سازد. اگر شیوه‌ی دوباره ارجاع‌دادن به کلمات و عبارات را کنار هم بگذاریم، به فرمی مثل جدول زیر می‌توان دست یافت:

در جدول (۱) تلاش شده است تا سه مجموعه از عباراتی که به عبارات قبل از خود مجدداً اشاره می‌کنند، روبه‌روی هم قرار بگیرند. قابل مشاهده است که بکت در حال بسط‌دادن یک سیستم واژگانی است. او در این سیستم تلاش می‌کند تا از درون خودارجاعی کلمات، هر بار به فضای جدیدی دست یابد. این فضای جدید، از درون ساختار نشانه‌ای بیرون نمی‌آید و از فضای خود کلمات و عبارات زاده می‌شود. همان‌طور که درعین‌حال، درون خود به ناکاملی کلمات به‌خودی‌خود، ارجاع می‌دهد. بدین معنا او از تکرار به شکلی استفاده می‌کند که مدام معنی می‌سازد. شبیه آن‌چیزی که در دیفرانس و خوانش دریدا از سوپلمان اتفاق می‌افتد. بنابراین اینجا ارجاع دوم به دیفرانس در سازمان زبانی بکت شکل می‌گیرد.

این شکل از تعویق معنا، اما لزوماً به معنای قابل جانشینی در جهان بیرونی هم ممکن است منجر نشود. همان‌طور که در مثال *فسه ۵* هر تکرار یک فضای جدید -حتی باز هم فهم‌ناپذیر- به سازمان زبانی نوشتار اضافه می‌کند. به تعبیر پرلوف، نوشتار بکتی همانا به مانند یک فضای بسته است (Perloff, 1981: 204). بکت در ادامه‌ی نامه‌ی سال ۱۹۳۷ به الکس کاون که پیشتر به آن ارجاع داده شد می‌نویسد که دوست دارد «کاری ضد زبان خودش انجام دهد» او در ادامه به ارتباط خود با زبان انگلیسی می‌پردازد:

> *در واقع برای من دارد سخت‌تر و حتی بی‌معنا می‌شود که به انگلیسی رسمی بنویسم و زبان من هر روز به نظرم مانند حجابی است که باید آن را بدرم، تا به چیز (یا بی‌چیزی) پسِ آن‌ها برسم. دستور زبان و سبک؛ برای من آن‌ها به‌اندازه‌ای نامتناسب هستند که حوله‌ی ویکتوریایی یا آرامش یک جنتلمن واقعی؛ یک نقاب.* (Fehsenfeld; Overbeck, 2014: 520)

استاین هم با آن‌که زبان انگلیسی را برای نوشتن و خواندن خود مناسب می‌داند اما آن را ساختاری قابل تغییر می‌بیند که باید به واقعیت نزدیک شود. او تکرار را در این معنا، راهی می‌داند که زبان به‌واسطه‌ی آن فیزیکی و به معنای واقعی کلمه نزدیک می‌شود. جمله‌ی مشهور او «رز یک رز است، یک رز است، یک رز است»[۲۸] که در شعر امیلی مقدس[۲۹] در کتاب *جغرافیا و نمایشنامه‌ها*[۳۰] در سال ۱۹۲۲ می‌نویسد، یکی از اشکال تحقق‌دادن به این فکر است. او در توضیح این جمله می‌گوید: «رز در این یک خط، در صد سال اخیر شعر ادبیات انگلیسی برای اولین‌بار سرخ است» (Four in America). بکت ایرلندی و گرترود استاین آمریکایی، هر دو در حیطه‌ی زبان انگلیسی وارد تلاشی برای معنابخشی و دوباره صورت‌بندی‌کردن کلمات، در فرم‌های آشنازدایانه می‌شوند و مرزهای نزدیک ادبیات ایرلند و آمریکا، برای در نظر گرفتن این بینامتنیت، یکی از پیش‌فرض‌های قابل توجه است. کنش تکرار در هردوی بکت و استاین، به‌عنوان پدیدارکننده بخشی از زبان که آن را از عالم نشانه به عالم واقعی و آن‌چه واقعاً هست -چیزی شبیه دیفرانس دریدایی- عمل می‌کند. اما همان‌طور که دلوز در *دیفرانس و تکرار* اشاره می‌کند در دو گونه‌ی متفاوت. دلوز می‌نویسد که این نزدیکی و درعین‌حال تفاوت فاحش در ایجاد یک زبان بی واژه را می‌توان در دست‌نوشته‌های بکت و استاین خواند. [اما] از کار بکت روی متن‌هایش و روی «پینگ»، از صفحات و یادداشت‌های استاین، می‌توان استدلال کرد که حالت بکت حالت بازگشتی است، حالت شبح‌سازی، در حالی که حالت استاین حالت رخدادی است (Deleuze, 1994, 6).

می‌توان این‌طور از نقد دلوز فهمید که در رخداد متنی نوشتار بکت، با آن‌که فرمی مشابه نوشتار استاین دارد، در شکلی بسیار انتزاعی، کلماتی به

جدول ۱- جدول عبارات قطعه‌ی *فسّه ۵*.

مکانِ بسته	مکانِ بسته	مربع	مکان قدیمی	انحنایی بسته
جا برای میلیون‌ها	میلیون‌ها همچنان در همان‌جا	جا فقط برای بدنی با ابعاد معمولی	بدنی که پیش‌تر دیده شده بود، دوباره پدیدار می‌شود	بدن‌های مرئی بسیار بر بستر جوی
بیش از این روشن نیست	تاریک و روشن	تکه‌های همچنان روشن مربع شکل‌اند.	تلالو تکه‌های روشن	تکه‌های روشن بسیار
ورای جوی هیچ نیست	ژرفای جوی	بستر جوی تکه تکه شده است	جوی مستقیم به نظر می‌رسد	مسیر در امتداد جوی پیش می‌رود، دورش می‌زند، تماماً دورتادور.

وقوع می‌پیوندند که از گذشته به حال آمده‌اند. حال آن‌که استاین همه‌چیز را در وضعیت حال تعریف می‌کند. رخداد زبانی، بدون فقدان در لحظه‌ی فعلی به وقوع می‌پیوندد. اگر متون بکتی را به شیوه‌ی روایت روان‌شناختی مورد مطالعه قرار دهیم، روایتی متخلخل، پر از فضای خالی در میان جملات وجود دارد. همین ادعا را می‌توان درباره‌ی استاین نیز داشت، اما با این تفاوت که فضاهای بین جملات استاین، از حضور سرشار لحظه‌ی حال، کامل خواهند شد. مخاطب گرترود استاین وارد بازی‌های زبانی و معانی لحظه‌ای لذت‌بخش می‌شود. اما بکت از «حفره» سخن می‌گوید و از تاریکی و روشنی. به تعبیری شاید بتوان گفت که بکت از شکست صحبت می‌کند. از لحظات شکست زبانی و یا اضافه‌شدن بار روی سازمان زبان، در حالتی که نمی‌تواند آن را حمل کند (Powell, 2020, 18). چیزی که در گرترود استاین، شورشی علیه ساختار زبانی و نمایشی مرسوم است، در بکت از یک شکست حاصل می‌شود که از حفره‌ی بیان‌ناپذیری از ساختار زبانی بیرون می‌زند. خروجی‌های این بار اضافه، علاوه بر سازمان زبانی در نوشتار بکت به وضعیت‌ها یا حالاتی بدل می‌شوند که به ادبیات درنیامده‌اند. بدین‌ترتیب تکان‌دهندگی تصویر انسانی که با سازمان زبانی ناتوان از بیان، روی صحنه احضار شده است، تأثیر خود را پیدا می‌کند. بکت هم‌زمان با پروسه‌ی نفوذپذیرکردن سازمان زبان، حالت‌های بدنی ویژه‌ای برای آدم‌های نمایش‌اش انتخاب می‌کند، مثل راه‌رفتن به‌عنوان یک وضعیت ثابت برای کاراکتر (صدای پا)، شلیدن و خزیدن و یا شرایط بدنی‌ای که به‌طور ناخودآگاه بروز می‌کنند؛ رعشه و تکان‌های ناگهانی. این شکل‌های بازنمایی بصری، صورت‌بندی بیان‌ناپذیری را کامل‌تر می‌کند. در ارجاع دوباره به مفاهیم مقدمه، می‌توان این تجربیات را متونی حاصل از پونکتوم دانست. متن حاصل از پونکتوم حول غیاب شکل می‌گیرد و مدام به دور آن می‌چرخد که حفره‌ی ناشی از فقدان اصلی را پر کند. اما خود تجربه‌ای دست‌نایافتنی است (هومر، ۱۳۸۸، ۱۳۰).

دوتایی بیان‌ناپذیری و بازنمایی در تئاتر پُست‌دراماتیک

اصطلاح *تئاتر* پُست‌دراماتیک[۳۱]، توسط هانس تیس لمن[۳۲] در سال ۱۹۹۹ مطرح شد در کتابی با همین نام مطرح شد. او در بخشی از کتاب که به سرچشمه‌های تئاتر پُست‌دراتیک می‌پردازد به تئاتر چشم‌انداز[۳۳] اشاره می‌کند و در آن به دو نقد مشخص در ارتباط با بازنمایی تقلیدی توسط گرترود استاین و استانیسلاو ایگناسی ویتکیه‌ویچ[۳۴] می‌پردازد. او با ارجاع به اصطلاح *چشم‌انداز* که استاین در جستار نمایشنامه‌ها[۳۵] از آن می‌نویسد، این شیوه در نوشتن را راهی برای از بین برد «اضطراب» برای تماشاگران می‌داند. استاین سرچشمه‌ی این اضطراب را در شکل‌گرفتن نمایش در جایی دیگر می‌داند و لمن در ارجاع خود به این مفهوم، آن را به‌نوعی اضطراب دراماتیک نسبت می‌دهد (Lehmann, 2014, 63). او در ادامه‌ی خوانش خود از آثار استاین، به این نکته رجوع می‌کند که متون استاین، تلاش برای غیرکانونی‌سازی[۳۶] متن هستند (.Ibid). او در ادامه با نقل‌قولی از الینور فوکس[۳۷] توصیف خود را کامل‌تر می‌کند: «حالت غنایی، اساساً ایستا و بازتابنده، کلید پیوند فورمن با استاین و مترلینک و به‌صورت افقی با ویلسون و بسیاری از معاصرانش است که صحنه‌های چشم‌انداز را خلق می‌کنند» (.Ibid). او تئاتر استاین را حائر ویژگی‌های مهم زیبایی‌شناسی تأثیرگذار بر گروه‌های تئاتر آوانگارد، از قبیل پرفورمنس‌گروپ[۳۸]، لیوینگ تیه‌تر[۳۹]، و ریچارد فورمن[۴۰] می‌داند. او اشاره می‌کند که در تئاتر استاین، هیچ درام و حتی داستانی وجود نخواهد داشت. تمایز شخصیت‌ها ممکن نخواهد بود و حتی نقش‌ها و شخصیت‌های قابل شناسایی از بین خواهند رفت (.Ibid). متن در تئاتر پُست‌دراماتیک به تعبیر لمن، یکی از عناصر تشکل‌دهنده‌ی تئاتر است و به تعبیر گرترود استاین در استمرار زمان حال[۴۱] اتفاق می‌افتد (.Ibid). بدین معنا می‌توان دریافت که جدایی تئاتر و درام، به اثر هنری معاصر کمک می‌کند که خروج تئاتر از تسلط درام، نقد بازنمایی را درون خود جذب می‌کند و مفهوم بازنمایی را مجدداً به تعلیق می‌کشاند. شباهت این دوتایی با دوتایی‌های کاراکتری که بکت در آثارش ساخته است، قابل توجه است. در قالبی به مثابه شیزو، روال عادی، این دوتایی به‌طور واسازانه قابل بررسی است. بنابراین بیان‌ناپذیری، به‌عنوان نقدی که درون‌هسته‌ی بازنمایی است، بروز می‌کند. در بازگشت به صورت‌بندی‌های پدیداری ابتدای این پژوهش، از بعدی روانکاوانه، تئاتر پست‌دراماتیک، در واقع تلاشی برای رسیدن مجدد به واقعیت است. این واقعیت که به تعبیر لکان در ساختار نمادین، پنهانی است و در امر واقع رخدادگون ظهور می‌کند، چیزی است که هسته‌ی بازنمایی در تلاش برای بیان آن برمی‌آید. لکان امر واقع را در ادامه‌ی طرح ترومای پنهان‌شده در سرکوب‌ها و تئوریزه و آن را به تأکید از واقعیت جدا کرد. در واقع «واقعیت درون ساختاری نمادین قرار گرفته که اسلاوی ژیژک آن را دارای فرم داستان می‌داند» (Jürs-Munby, 2009, 9). بروز امر واقع، باعث تزلزل ساختار امر نمادین خواهد شد. ازاین‌رو گسست از فرم نمادین و حرکت به فضای خودارجاعی که خارج از این ساختار قابل تعریف باشد، شکل خواهد گرفت. بدین معنا، تلاش‌های زبانی برای مادیت‌بخشی به متن، به تلاش برای پدیدارکردن ناپدیدارهایی بدل می‌شوند که به‌واسطه‌ی تجربیات و شناخت انسان معاصر از مفاهیم روانکاوی و خود، و تروماهای جمعی حادث‌شده بر انسان معاصر، برای سخن‌گفتن از واقعیت، ضروری خواهند بود و خلأ، تهی بودگی، و امر بیان‌ناپذیر، به‌عنوان عنصری مولد در ساختار نوشتاری و یا بازنمایی ابژه‌ها، منجر به تولید شرایط جدید شده است.

نتیجه

نقد بازنمایی در راستای بیان‌کردن امر بیان‌نشدنی درون ساختار زبانی تلاش زبان مشترکی میان گرترود استاین در آوانگارد آمریکایی و ساموئل بکت در هم‌جواری او در ادبیات انگلیسی بوده است. دو شکل از افزایش بار روی سازمان زبان در نوشتار بکت و تلاش برای رسیدن به جوهر آن‌چیزی که متن نمایشی است، به جهت هم‌زمان‌کردن تئاتر برای مخاطبان رویکردی بوده است که این دو نویسنده برای واسازی زبان نمایشی اتخاذ کرده‌اند و بدین‌ترتیب می‌توان این‌طور دریافت که بیان‌ناپذیری در هسته‌ی بازنمایی جذب شده است. با توجه به شرایط قرن بیستم که پیشرفت مطالعات روانکاوانه، برای عبور از ساختار امر نمادین در شکل‌های مختلف توزیع امر محسوس، رویکردهای مختلفی را تبیین می‌کند، بازیافتن مفهوم متن نمایشی و دوباره سازمان‌بندی آن با شرایط اجرا برای انسان معاصر شیوه‌ای است که اضطراب نمایشی را برای مخاطبان تئاتر از روان آن‌ها می‌زداید. بدین‌ترتیب متن به مثابه چشم‌انداز در پی ساخت وضعیتی اکنونی است که هم‌گام با روان مخاطبانش گام

برمی‌دارد. بدین‌معنا، مسئله‌ی تهی‌شدن امر نشانه‌ای در زبان نمایشی دراماتیک، تسلط نشانه‌های فهم‌پذیر پیشینی را از بین برده است. گرترود استاین و درام متأخر بکت فهم پیشینی را در ساختارهای زبانی و اتخاذ رویکردهایی برای در نظرگرفتن ناپدیدار در پدیدار نمایشی اکنونی پیش برده‌اند. این چشم‌انداز ذیل مطالعات هانس تیس لمن، در تئاتر پست‌دراماتیک، پیشینه‌ای از به‌وجودآمدن متن به‌عنوان عنصری مستقل، سوژگی مجدد ادبیات و واسازی متن نمایشی به سبب آن است. به‌طور مشخص در آثار بکت و در تصویرهای نوشتار بکتی، بازنمایی شکست و بی‌پناهی، نیروی مولدی است که بالقوگی را برای مخاطب خود مورد توجه می‌کند. فرم‌های مقطع و حضور تصویرهای اشیاء و بدن‌های متمرکز بر یک عضو، در جهت تعلیق بازنمایی مسلط، با شکل نوشتن نمایشنامه و یا قطعه‌ی اجرایی به مکالمه برمی‌خیزد و از طرفیت‌های اضافی که بخواهد انسان را از چشم‌انداز خویش دور کند، تخلیه شده می‌شود. بنابراین این تهی‌شدن نشانه‌ای پیشینه‌ای است بر ضرورت بازنگری در بازنمایی که در ساختارهای زبانی، و شکستن فرم‌های دراماتیک به مادیت‌بخشی دوباره‌ی متن نمایشی فکر می‌کند. در ادامه‌ی این رویکرد در تئاتر پُست‌دراماتیک، متن دیگر کانون یک اجرا در نظر گرفته نمی‌شود، و از این رهگذر امکان آن مهیا می‌شود که اجرا به مفاهیمی حتی در ساحت‌های روانکاوانه بپردازد. بدین‌ترتیب هسته‌ی صلب زبانی که در گرو انتقال مفهوم به‌صورت نشانه‌ای بود، حال در جهت شکل‌گیری دوباره کلمات به خود آن‌ها ارجاع می‌دهد. این تلاش بخشی از مفصل‌بندی آن‌چیزی است که در حکم منظری جدید برای متن در تئاتر پُست‌دراماتیک ادامه می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Automatism.
2. Trauma.
3. Marcel Proust.
4. Thomas MacGreevy.
5. A Distorted Steam-Rolled Equivalent of Some Aspect or Confusion of Aspects of Myself.
6. Text-Based Art.
7. Event Scores.
8. Not I.
9. Counting Her Dresses.
10. Gertrude Stein.
11. Landscape.
12. Plays.
13. That Time.
14. Gontarski.
15. Leon Solomon.
16. Hugo Münsterberg.
17. William James.
18. Automatism.
19. Alex Kaun.
20. Marjorie Perloff.
21. Poetics of Interdiminacy.
22. French Connection.
23. Arthur Rimbaud.
24. Ezra Pound.
25. William Carlos Williams.
26. Language Art.
27. Word-System.
28. Rose is a Rose is a Rose is a Rose.
29. Sacred Emily.
30. Geography and Plays.
31. Postdramatic Theatre.
32. Hans Thies- Lehmann.
33. Landscape Theater.
34. Stanislaw Ignacy Witkiewicz.
35. Plays.
36. Defocalization.
37. Elinor Fuchs.
38. Performance Group.
39. Living Theater.
40. Richard Foreman.
41. Continious Present.

فهرست منابع

بارت، رولان (۱۹۸۰)، *اتاق روشن*، ترجمه نیلوفر معترف (۱۴۰۰)، تهران: نشر چشمه

بکت، ساموئل (بی‌تا)، *دوازده قطعه کوتاه*، ترجمه علی‌اکبر علیزاد (۱۳۹۸)، تهران: نشر بیدگل.

بکت، ساموئل (۱۹۷۷)، *فِیسه‌ها*، ترجمه مهدی نوید (۱۳۹۷)، تهران: نشر چشمه

بلانشو، موریس (بی‌تا)، *ادبیات و مرگ*، ترجمه لیلا کوچک‌منش (۱۳۹۵)، تهران: گام نو.

ستاری، نیوشا (۱۴۰۰)، بررسی روانکاوانه بازنمایی خشونت در تئاتر پُست-دراماتیک با تأکید بر آثار سارا کین و پیتر هاندکه، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر تهران.

کاپلستون، فردریک (۱۹۶۰)، *تاریخ فلسفه: جلد ششم از ولف تا کانت*، ترجمه اسماعیل سعادت (۱۳۹۸)، منوچهر بزرگمهر، تهران: علمی و فرهنگی.

ویکتوریا نیکولایونا، آلسنکووا (۱۴۰۱)، مطالعات تئاتر شناختی به عنوان یک تجربه در تجزیه‌وتحلیل فرآیندهای ذهنی در زمینه تئاتر پُست‌دراماتیک، ترجمه سارا دافعی، ماهنامه *نمایش*، شماره ۲۶۱، ۳۰-؟.

هارتناک، یوستوس (۱۹۶۸)، *نظریه شناخت کانت*، ترجمه علی حقی (۱۳۷۶)، تهران: علمی و فرهنگی.

هومر، شون (۲۰۰۵)، *ژاک لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری (۱۳۸۸)، سید محمد ابراهیم طاهانی، تهران: نشر ققنوس.

Deleuze, Gilles (1994). *Difference and Repetition* (Paul Patton, Trans.). New York: Columbia University Press. (Original work published 1968)

Derrida, Jacques (1993). *Aporias*, Stanford University Press.

Fehsenfeld, Martha Dow; Overbeck, Lois More (2009), *The Letters of Samuel Beckett 1929-1400*, Cambridge University Press.

Goebbels, Heiner (1997), Text as landscape, *Performance Research*, 2(1), 61-65. DOI: 10.1080/13528165.1997.10871533

Gontarski, S.E. (1985). *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press; 1st edition.

Hill, Leslie (2012). *Maurice Blanchot and Fragmantary Writing: A Change of Epoch*, Continuum International Publishing Group.

Jürs-Munby, Routledge.

Jürs-Munby, Karen (2009). Did you mean post-traumatic theatre?': The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances, Performance Paradigm 5.2.

Lehmann, Hans-Thies (2006), Postdramatic Theatre, Karen. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism: 2022

Perloff, Marjorie (1981). *The Poetics of Indeterminacy: From Rimbaud to Cage*, Princeton University Press.

Powell, J. (2018). Gertrude Stein, Samuel Beckett and the aesthetics of inattention. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 30(2), 239–252. https://www.jstor.org/stable/26552600

Stein, Gertrude (1993). *Geography and Plays*, University of Wisconsin Press.

Solomon, Leon M; Stein, Gertude (1896). Normal Motor Automatism, *Psychological Review*, Vol. 3.http://davidkaplandirector.com/wp-content/uploads/2020/01/Plays-lecture-by-Gertrude-Stein. pdf: 2022

Research Article
Vol. 28, No. 1, Spring 2023
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2022.343057.615671

Analysis on Suspending Representation in Samuel Beckett's Later Drama and Gertrude Stein's Landscape Theatre as a Prehistory of Post-Dramatic Theatre View on Text*

Alireza Khosroabadi[**1], Kamran Sepehran[2]**

[1] PhD Student of Theatre, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
(Received: 15 May 2022, Accepted: 12 Oct 2022)

This research aims to read the writing of the inexpressible by looking at the works of Samuel Beckett and Gertrude Stein. In this way, by referring to the idea of Gertrude Stein's Landscape theatre and Beckett's late works, research would study the materialization of the dramatic text. Specifically, Gertrude Stein's plays and Beckett's writings in his later works (*Not I*, *Footfalls, That Time*, *Breathe*, *Fizzle 5*) are examined. This complex and deconstructive written form, by re-identification of writing, moves towards a self-referential text to the archeology of the post-dramatic theatre. Post-dramatic text, which is self-reflective, looks for a change in perceiving the text by the other elements in the scene in coherence with the text, aims for the audience for new experiences in the common realm of senses, and reconsiders the other texts in the performing arts. To form an experience for the audience of his dramatic works, Beckett uses images that include language deconstructions and self-referencing. In this way, he deconstructs the dramatic text in the meaning of conventional representation. Gertrude Stein's idea of Landscape is based on reaching the essence of what is happening and in criticizing the conditions of the theater and the representational structures that it puts forward. Stein seeks to reveal the essence that unlocks the language of the play from happening elsewhere and rebirths it. Also, Beckett, in his later drama, removes his works from the realm of knowing and signs. He borrows words to express the inexpressible and, in this way, he re-arranges the representational form in text and performance. This research looks for the answers to the Beckettian formation of writing by interrelating absence and the object. Like Maurice Blanchot, Beckett, in his latest plays, starts from nothingness. Phenomenologically, this could be described by the concept of "lack". We may notice a disorder in the order of playwriting in Beckett's writing structure and content. Beckett uses this formation for shaping the meaning, from the representative image, like an internal move in the Derridean approach. In some of his other texts, the initial image can be referred to as an anthropological "difference". He represents the edge of war and catastrophes with so many victims. These efforts are the archeology of the de-focalization of text landscape in the post-dramatic theater. This essay aims to associate Beckett's later drama - from *Krapp's Last Tape* (written in *1956*) to *What Where* (written in *1983)*- with the intertextuality of Gertrude Stein's writing. The "lack" as a Lacanian point of view is taken into consideration in this study along with the modern man landscape. Both of these sights relate to victimhood and are in the realm of representation. A path toward embodied texts could also be drawn from them, which may reflect the traumatic situation of the contemporary man on a post-sacrificial world (as Agamben mentions). Beckett and Stein express the inexpressible in their plays and theatre by starting with the void between the words. They make a self-reflective text, which words digress the meaning.

Keyword
Samuel Beckett, Gertrude Stein, Landscape Theatre, Post-dramatic Theatre, Inexpressibility.

Citation: Khosroabadi, Alireza; Sepehran; Kamran (2023). Analysis on Suspending Representation in Samuel Beckett's Later Drama and Gertrude Stein's Landscape Theatre as a Prehistory of Post-Dramatic Theatre View on Text, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(1), 5-13. (*in Persian*)

CC BY NC

* This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Traumatic Representation in Samuel Beckett latest plays" under the supervision of the second author at university of Tehran in September 2021.

** Corresponding Author: Tel: (+98-935) 3879834, E-mail: alireza.khosroabadi@outlook.com