دریافت: ۹۲/۶/۲۵
تایید: ۹۲/۱۲/۵

در انتظار گودو و خلأِ کوگیتو

شیده احمدزاده[۱]
سارا نازک‌دست[۲]

چکیده

دنیای نمایشِ *در انتظار گودو* را عدمِ کنش، تکرار و شک می‌سازد و منتقدان غالبا اثر بکت را تصویرگرِ هستیِ «پوچِ» سوژه می‌دانند. این مقاله می‌کوشد «کوگیتو» را در دنیایی که از معنا گسسته و اصالت وجود در آن زیر سؤال است باز یابد و ثابت کند که حتی در دنیای عبث نما هم سوژه‌ی منحصر به فرد وجود دارد و آنگونه که ساختارگرایان باور دارند معنا تنها نقشی زبانی نیست. این خوانش، از تئوری‌های اسلاوی ژیژک، تعبیر او از شک و جنون دکارتی، دیالکتیک وجود هگل، سوژه لکانی و تأکید ژیژک بر نقش مهم فانتزی در دیالکتیکِ وجود بهره جسته است. مقاله حاضر بر آن است تا نشان دهد که کوگیتو هسته‌ای در درون سوژه نیست، بلکه حاصل تولد سوژه در فانتزی و شکل‌گیری روایتی شخصی است که در نوسان میان دو قطب امرِ نمادین و امرِ واقع اتفاق می‌افتد و با گذر از مرحله‌ی شک دکارتی محقق می‌شود. در پایان، خواهیم دید که ولادیمیر و استراگون قادرند در حالت شک دکارتی، بر خلاف پوتزو و لاکی، کوگیتوی خود را پویا نگه دارند. علی‌رغم اینکه آنها مدام در بی‌کنشی، تکرار و فراموشی به سر می‌برند، دقیقاً در همین وضعیت است که خلأِ کوگیتو در دنیای فانتزی‌هایشان متولد و با بودنِ سوژه پُر می‌شود. گودو نیز بخشی از همین فانتزی و ابژه‌ای توخالی است که «به وجود آمدن» را برای آنها حفظ می‌کند. در واقع این‌گونه نیست که «آنها آنجا منتظر گودو هستند»، بلکه «آنها هستند، زیرا منتظر گودواند».

واژگان کلیدی: سوژه، خلأ کوگیتو، جنون و شک دکارتی، دیالکتیک وجود، امرِ نمادین، امرِ واقع، تمتع، دیگریِ کوچک.

---

۱ دانشیار دانشگاه شهیدبهشتی.
پیام‌نگار: sheed9@gmail.com
۲ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی
پیام‌نگار: sara.nazockdast@gmail.com

مقدمه

بیشتر گفت‌وگوهای ولادیمیر و استراگون در نمایشِ *در انتظار گودو* را پرسش‌ها می‌سازند. آدمی می‌پرسد تا بداند، اما در این اثر، سؤال‌ها هیچ کدام به جواب درستی نمی‌رسند و بیننده (خواننده) را کم کم به این عادت سوق می‌دهند که منتظر پاسخ نباشد. با این حال، هر قدر هم که شخصیت‌ها بجای دیالوگ حرف بزنند و در ابراز نادانی تمام عیارشان مُصِر باشند، باز هم اثر بکت پا در قلمروِ متافیزیک و هستی‌شناسی می‌گذارد. در انتهای نمایشنامه است که ناگهان ولادیمیر، نه از استراگون، بلکه در تک‌گویی‌اش، انگار از ما می‌پرسد: «در همه‌ی اینها چه حقیقتی وجود داره؟» می‌گوید: «یکی هم داره به من نگاه می‌کنه» و ما او را تماشا می‌کنیم؛ «کسی هم داره راجع به من می‌گه» و نمایشنامه از او می‌گوید؛ در همه‌ی آمد و شدهای مکرر و بی‌معنا، گفت‌وگوهای بی‌اساس و بلاهت‌بار و این انتظار پوچ، «در همه‌ی این‌ها چه حقیقتی وجود داره؟» (۲۱۰)

علی‌رغم گام بزرگی که بکت در انتخاب این پرسش برداشته، به هیچ وجه منش روشنفکرمآبانه و مملو از کوچک‌شماری‌های حکیمانه‌ی مدرنیسم در اثر او دیده نمی‌شود. در واقع همین شیوه‌ی مواجه شدن با کاویدن «امرِ متعالی» است که بکت را از گروه مدرنیست‌ها جدا کرده و به جرگه‌ی پست‌مدرن‌ها نزدیک می‌کند. در توضیح این تفاوت، لیوتارد می‌گوید: «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم هر دو سعی در درکِ آنچه غیر قابل ادراک است دارند، بیان آنچه غیر قابل بیان است و گنجاندن آنچه گنجانده نمی‌شود. اما پست‌مدرنیسم این ناممکن بودن را ماهیت وجودی خود قرار می‌دهد و حتی ساختارِ یک فرم مشخص را هم نمی‌پذیرد» (۳۱). این تفاوت تنها یک اختلاف سبکی نیست؛ جهان‌بینی پست‌مدرنیسم است که به چنین خودویرانگری منتهی می‌شود. تفاوتی که حتی در مقایسه‌ای که بکت میان خود و جویسِ مدرنیست انجام داده نیز عیان است: بکت در مصاحبه‌ای با روزنامهٔ *نیویورک‌تایمز*، جویس را متمایل به بیشتر دانستن می‌داند و خود را به فقدان دانش (شِنکر ۱۴۸). این‌گونه است که تیپِ «هنرمندـقهرمانِ» رایج مدرنیسم، که می‌توانست با بصیرت منحصر به فردش عالم را در گوی چشمش رمزگشایی کند، تبدیل به ضدقهرمان وراجی می‌شود که در میان دنیایی که از واژه‌ها ساخته شده، سرگردان و عروسک‌وار، اساساً از معنا و به ویژه معنای خودش گسیخته است. این تصویر بسیار شبیه دنیای *در انتظار گودو* است.

هایدگر باور دارد تئاتر بهترین شکل برای به تصویر کشیدن «آنجا بودن» است و تنها حقیقتی که بیننده می‌تواند در پاسخ خود به ولادیمیر به آن بسنده کند این است که ولادیمیر و استراگون «آنجا هستند» و «منتظر گودو»، نه بیشتر. حقیقتاً بکت توانسته به شکلی ایده‌آل از هسته‌ی وجودی نمایش که همان «حضور» است برای به تصویر کشیدن تعریف خودش از بودن و هستی استفاده کند. دنیای *در انتظار گودو* تفاوت بسیاری با دنیای ما دارد و بلاهت ولادیمیر و استراگون نیز از رفتارهای حساب‌شده و هدفمند ما فاصله دارند. با این حال، آنجا ماندن و انتظار کشیدنِ آنها، گویا به دلیلی، تعبیری است از تجربه‌ی بودن ما؛ و بیننده‌ی بکت، هر که می‌خواهد باشد، این شباهت را ناخواسته درک می‌کند. پس وقتی ما همراه ولادیمیر می‌پرسیم: «در همه‌ی این‌ها چه حقیقتی وجود داره؟» برای

لحظه‌ای هم که شده، با همان روشی که دکارت گفته بود، پیش‌فرض‌ها را پشت سر می‌گذاریم و به کنه وجود خود می‌رسیم: از کجا بدانیم واقعاً «هستیم»؟ و کجا هستیم؟

در این مقاله، در سه لایه ماهیتِ وجود را می‌کاویم و بررسی می‌کنیم. ابتدا با استفاده از تئوری‌های اسلاوی ژیژک، «دیالکتیک وجود» هگل را در اثر ردیابی کرده، دو قطب وضع (تز) و وضع‌مقابل (آنتی‌تز) به ترتیب «وجود مطلق» و «عدم مطلق» را یافته و در پی آن وضعِ‌جامع (سنتز) این دو قطب یعنی کوگیتو را، که همان بنیان وجود سوژه است، می‌کاویم. در لایه‌ی دوم توضیح خواهیم داد که محرک پویایی این دیالکتیک و تداوم وجود کوگیتو، فانتزی منحصر به فرد سوژه‌ـقهرمان است و خلق این فانتزی شرط لازمِ «به وجود آمدن». سپس به دنبال آن ابعاد فانتزی را در اثر پیدا می‌کنیم. در لایه‌ی سوم و نهایی، سرانجام به حلقه‌های گمشده‌ی رابطه‌ی ازلی میان کوگیتو، عالمِ «واقع»، دنیای «نمادین» و هزارتوی فانتزی می‌رسیم؛ پاسخ مقاله به پرسش ولادیمیر: «در همه‌ی این‌ها چه حقیقتی وجود داره؟» را کامل می‌کنیم و به چراییِ وجود داشتن، شک، بی‌کنشی و مفهوم انتظار در نمایش بکت نزدیک می‌شویم.

کوگیتو

۱. مفهومِ کوگیتو و تاریخچه‌ْی هبوط و احیای آن

هیو کِنِر در خوانشی پساساختارگرایانه از *در انتظار گودو*، این اثر را نمایانگر شکست محتوم کوگیتوی دکارتی می‌داند و می‌گوید: «مبرهن است که چرا گودو نمی‌آید. "خودِ" دکارتی چیزی بیش از رویای قرن هفده نیست، رویای خداگونه بودن و خداگونه دانستن و مانند خدایان گام برداشتن. در قرن بیستم او رفته و فقط انگیزه‌ای از سر استیصال باقی مانده است.» (کنر ۶۱). ادعای رنه دکارت در سال ۱۶۴۴ که «می‌اندیشم[۳]، پس وجود دارم» (دکارت ۹۱) نقطه‌ی عطفی نه تنها در فلسفه بلکه در تمامی علوم بود. هر چیزی را با شک می‌شد رد کرد اما خودِ ذهنِ شکاک ردشدنی نبود. «کوگیتو» نامش را بر کنه وجود انسان نهاد: آنچه پس از شک کردن و کنار گذاشتنِ همه چیز، باز هم باقی می‌ماند. معیار سنجش همه چیز تفکر انسان بود و همه‌ی عالم امکانِ وجود خود را باید در کوگیتو جست‌وجو می‌کرد. اما همین انحصار قدرت بود که به مرور موجب از تخت به پایین کشیده شدن کوگیتو شد. ساختارشکنان فرانسوی به پیروی از هایدگر، هوسرل و زبانشناسیِ سوسوری اذعان داشتند که «منِ» سوژه تنها نقشی زبانی است و برخلاف آنچه تا کنون باور داشته‌ایم، این سوژه نیست که با زبان صحبت می‌کند؛ بلکه زبان و ایدئولوژی است که به واسطه‌ی سوژه صحبت می‌کند. این‌گونه بود که قهرمانی که زمانی در هنر و ادبیات به نبرد خدایان و طبیعت می‌رفت از آسمان به زمین نزول کرد و تنها تقابلش با «دیگریِ» متکلمی بود که مانند خودش اسیر واژه‌هاست و ناگزیر از سخن گفتن است و شکست خوردنِ مداوم در فهماندن خود به دیگران و در مقابل فهمیدن آنها. دنیای کوچک و محدودِ *در انتظار گودو* نیز نیازی به پرداختن به جزئیات مفصل و تعیین مرز میان

3 Cogito

اینجا و آنجا ندارد. واژه‌ها به شکلی تصادفی و مستقل از معنا از زبان شخصیت‌ها بیرون می‌ریزند و هر یک از دوگانه‌های شخصیت‌ها با آن یکی در کشمکش غالباً بی‌فایده‌ی دیده شدن و فهمیده شدن به سر می‌برد. سرنوشت سوژه‌ی تعریف‌شده‌ی فرافکنان چیزی جز شکست مستمر نیست. دریدا می‌گوید: «پایانِ انسان اندیشیدنِ او به بودن است، انسان پایانِ اندیشیدن به بودن است، پایانِ انسان پایانِ اندیشیدن به بودن است.» (۹) تعجبی ندارد که برخی منتقدان پیش‌بینی کرده‌اند سرانجام اندک اشتیاق به زندگیِ ولادیمیر و استراگون در آنها مرده و ته‌مانده‌ی هستی آنها نیز تبدیل به زندگی عروسک‌وار پوتزو و لاکی می‌شود و آخرالزمانی که از هنگام فرو پاشیدن توهم وجودی متافیزیکی آغاز شده بود، در تسلیم کامل سوژه به زبان محقق خواهد شد؛ همان پایانی که دریدا پیش‌بینی کرده در انتظار سوژه‌ای است که سرانجام پِی به شیرازه‌ی از هم گسسته‌ی دنیایش می‌بَرد و می‌فهمد از اول محکوم به شکست بوده است. اما این مقاله، پیروِ نظریات اسلاوی ژیژک، اصرار بر رد این ادعا دارد. ژیژک، در تلاش خود برای احیای کوگیتو، به فرافکنان این ایراد را می‌گیرد که «در پساساختارگرایی، سوژه معمولاً به سوژه بودگی [که به لحاظ معنایی به ابژه شدن نزدیک است] انقیاد یافته و نتیجه‌ی فرایندی اساساً غیر ذهنی در نظر گرفته می‌شود.» (*ابژه‌ی والای ایدئولوژی* ۷۴) ژیژک در ادامه می‌پرسد: این سوژه‌ی تبدیل‌شده به ابژه‌ای خالی از ذهنیت که مانند یک روبات فرمانبر زبان است، چگونه از دیگریِ هم‌نوع خود جدا می‌شود؟ پس قدرت تصمیم‌گیری در او از کجا آمده؟ و ما مرتبط با این پرسش‌ها و در ادامه می‌پرسیم: چگونه است که ولادیمیر و استراگون ، ارتباطشان با یکدیگر، با رویاهایشان و عالم پیرامون، تا این حد با پوتزو و لاکی که شکل عینیت‌یافته‌ی سوژه‌ی تبدیل به ابژه شده‌اند متفاوتند؟

ژیژک مدعی است که بودنِ سوژه را همان طور که دکارت گفته بود باید در شک دکارتی جست‌وجو کرد، اما نه آنگونه که پساساختارگرایان دکارت را تعبیر می‌کنند. او باور دارد هبوط کوگیتو ناشی از بدخوانی فلسفه از آن در تمام این سال‌ها بوده است. در گام نخست احیای کوگیتو، او دیالکتیک هگل را با امرِنمادین و واقعی لکان انطباق می‌دهد:

کوگیتو

بوجودآمدن

هگل: فرهنگ ◄----------► طبیعت

لکان: امرِنمادین ◄----------► امرِواقعی

بنابراین تطابق سه قسمت دیالکتیک اینگونه تعریف میشوند ۱)فرهنگ همان لوگو یا «امرِ نمادین» لکانی است. امرِ نمادین بخش بزرگی از «منِ» سوژه را تعریف می‌کند که با کوگیتو متفاوت است. قدرتی که سوژه را از بدو ورود به هستی احاطه کرده؛ از زبان و ایدئولوژی و قانون گرفته تا جنسیت و ملیت. امرِ نمادین در سوژه این باور

را پرورش می‌دهد که نمایانگر «حقیقت» است اما خود محیط‌شده در «امرِ واقع» است. ۲)«امرِ واقع» همان طبیعت هگلی است. امرِ واقع دنیای واقعی است پیش از آن که بوسیله‌ی زبان گسسته و چند تکه شود. قبل از آنکه امرِ نمادین سعی در تعریف آن بکند، هست و بعد از آن هم بدون تغییر باقی می‌ماند. «امرِ واقع» نسبت به ما و هر آنچه به ما مربوط می‌شود بی‌تفاوت است و سوژه هیچ‌گونه دسترسی مستقیمی به آن ندارد. ۳)کوگیتو حاصل ادغام و ایجاد وضعِ‌جامع این دو قطب متضاد وضع و وضعِ‌مقابل است. در واقع، کوگیتو نه «بودگی» یکپارچه و محضی است که «منِ» نمادین وعده‌اش را به سوژه می‌دهد و نه عدم مطلق امرِ واقع تعریف‌ناپذیر؛ بلکه جایی است که این دو به هم می‌رسند و در عین حال از آن آغاز می‌شوند ـ نوع سوم بودن: «به وجود آمدن» که حاصل جریان مداوم دیالکتیک است. اینجاست که هگل و لکان به کمک کوگیتوی دکارتی می‌آیند تا بار دیگر آن را زنده کنند: در فرآیند شک دکارتی سوژه با پس‌روی درونی و تهی کردن خود از ذهنیت‌های موجود، در واقع از امرِ نمادین هر چه بیشتر فاصله گرفته و بدین شکل به امرِ واقع نزدیک‌تر می‌شود. آنچه در آخرین پله‌ی شک، با واقعی مواجه می‌شود کوگیتوی عریان است که از تسلط زبان رهایی یافته و عینیت خلأ خود را، هر چند برای لحظه‌ای کوتاه، در رویارویی با دنیای واقعی تجربه می‌کند. بنابراین، آنچه ما از بودن تجربه می‌کنیم نوسان دائم و پویای میان نمادین و واقع است و کوگیتو، میانجی محوشونده (واژه‌ای که ژیژک از فردریک جیمسون وام گرفته) میان این دو است. به این معنی که گذار میان این دو مفهومِ متضاد را وساطت می‌کند و سپس محو می‌شود (*چون آنها نمی‌دانند چه می‌کنند* ۱۸۵). به همین دلیل است که در این میانجی‌گری اگر سوژه بیش از اندازه خود را به قطب امرِ نمادین بسپارد، تحت چهارچوب‌های بسته‌ی زبان و ایدئولوژی، سوژه بودگی خود را از دست داده و به تعبیر ژیژک دچار بیماری هراس از فضای بسته (کلاستروفوبیا) می‌شود. در مقابل، اگر مواجهه‌ی او با امرِ واقع به درازا بینجامد، بی‌نظمی مطلقِ آن او را دچار جنون می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که جنون پیش‌نیاز سلامت عقل، یعنی «به هنجار بودن» سوژه است.

از بحث‌های مطرح‌شده دو نتیجه‌ی مهم می‌توان گرفت: ۱. برخلاف آنچه منتقدان تا کنون از کوگیتوی دکارتی تلقی داشتند، کوگیتو جایی در هسته و کنه وجودی او نیست که با فرو رفتن به درون خود آن را بیابد؛ بلکه کوگیتو خلأیی است که دو قطب خارجی نمادین و واقع را به هم می‌رساند و بودن را بیرون از خود و در وضعِ‌جامعِ این دو تجربه می‌کند. هیچی است که تنها با برقرار ماندن این کشمکش می‌تواند تبدیل به چیزی که وجود دارد شود. ۲. حلقه‌ی میانی کوگیتو وجود دو قطب دیگر را ممکن می‌کند، وگرنه همان طور که هگل در توضیح سه‌گانه‌ی دیالکتیک به نقل از هراکلیتوس می‌گوید، دو قطب متضاد بدون واسطه‌ی سوم یکی هستند. (هگل ۳۳۶) زبانشناسی سوسوری هم بر همین اصل تکیه می‌ورزد. مایرز در پرداختن به نظر ژیژک می‌گوید: «همین خلأ [کوگیتو] است که گذار از واقعیت به فرهنگ را میسر می‌سازد. زیرا اگر میان یک چیز و بازنمایی آن شکافی نبود، آنگاه یکی می‌شدند و جایی برای ذهنیت باقی نمی‌ماند.» (۶۰)

۲. وضع، وضعِ‌مقابل و دیالکتیک وجود در *در انتظار گودو*

همه چیز در اثر بکت صورت دوتایی دارد: نمایشنامه دو پرده دارد و هر پرده شبی و روزی؛ در هر کدام، جفت‌های دیدی/گوگو و پوتزو/ لاکی حضور دارند؛ در پایان هر پرده، پسربچه با پیامی از گودو و از دنیای متفاوت گودو سر می‌رسد و از آن یکی برادرش سخن می‌گوید؛ و حتی از میان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها می‌توان جفت‌های دیگری نظیر مُردگان و زندگان، دزدهای به صلیب آویخته شده و مسیح، و به دنبال آن، نفرین‌شدگان و بخشوده‌شدگان، هابیل و قابیل و غیره را استخراج کرد. هر کدام از این اجزا می‌تواند «دیگریِ» جزء اول باشد. ژیژک باور دارد حقیقتِ هر چیز را می‌توان در متضاد آن یافت. به بیان دیگر، هر کدام از این دوتایی‌ها قائم به ذات آن دیگری است و هر دو به واسطه‌ی ترکیب و ایجاد وضعِ‌جامع معنا پیدا می‌کنند. درباره‌ی رابطه‌ی ارباب و نوکریِ سارتریِ پوتزو و لاکی سخن بسیار رانده شده که با طناب دور گردن لاکی و شلاقی که در دست پوتزوست خود را پیش از ورود کلمات عیان می‌کند. رابطه‌ای که در آن هر دو در نبرد برای اثبات موجودیت خود هم برای حفظ دیگری می‌کوشد و هم سعی در مطیع کردن آن یکی دارد. دوتایی اصلی نمایشنامه یعنی ولادیمیر و واستراگون نیز نیازی اجتناب‌ناپذیر به دیگری دارند، تا جایی که ترجیح می‌دهند مدام با حضورشان یکدیگر را شکنجه دهند و یا حتی با هم بمیرند تا اینکه تنها بمانند.

استراگون: خواب بودم! چرا هیچ وقت نمی‌ذاری بخوابم؟
ولادیمیر: احساس تنهایی کردم. (۱۱۷)
استراگون: بعضی وقت‌ها به نظرم می‌آد بهتره از هم جدا شیم.
ولادیمیر: خیلی دور نمی‌ری. (۱۱۹)
استراگون: گوگو سبک، شاخه شکست، گوگو مُرد. دی‌دی سنگین، شاخه نشکست، دی‌دی تنها. (۱۲۰)

اما این احتیاج از صمیمیتی برخوردار است که در دوتایی اول نیست. می‌بینیم که وقتی ولادیمیر و استراگون سعی در تقلید پوتزو و لاکی دارند چندان موفق نیستند و دستوردادن‌شان ناکارآمد و تصنعی است. دوگانه‌ی دی‌دی و گوگو بیشتر به رابطه‌ی سوژه و دیگری‌اش در اصل خیالی لکانی شباهت دارد؛ هر یک از آنها در آینه‌ی نگاه دیگری احساس وحدت و موجودیت می‌کند:

ا: به من دست نزن! ازم سؤال نکن! با من حرف نزن! پیشم بمون!
و: هیچ وقت از پیشت رفتم؟
...

به من نگاه کن. [استراگون سرش را بلند نمی‌کند. با خشونت] می‌شه من رو نگاه کنی! [استراگون سرش را بالا می‌آورد، مدتی طولانی یکدیگر را نگاه می‌کنند. بعد ناگهان یکدیگر را در آغوش می‌کشند...] (۱۶۸)

منتقدان نیز بر این قضیه اتفاق نظر دارند، که در دوگانه‌ی ولادیمیر و استراگون نوعی روح وجود دارد که در پوتزو و لاکی اثری از آن نیست. پوتزو (به خصوص در پرده‌ی اول) مظهر قدرت و برتری اجتماعی است. او از دیگران احترام و اطاعت بی‌حد و حصر می‌طلبد و حتی از اینکه دیگران را با خود یکی بداند احساس شرم می‌کند. او الگوی دستور زبان، فصاحت و آداب است؛ میزان‌ها و زمان را در دست دارد؛ اوست که مجوز آزادی و تفریح را به زیردستان خود می‌دهد و «آزادی لذت را تبدیل به جبر لذت می‌کند.» (*چون آنها نمی‌دانند چه می‌کنند* ۲۳۷) پوتزو تمثال امرِ نمادین است و موجودیت او همان وعده‌ی سوژه‌ی یکپارچه و خداگونه‌ی زبان و نمادین است، که ناگزیر از ذهنیت و سوژه بودگی تهی شده و به ابژه انقیاد یافته است. به گفته‌ی اِوا مت‌مان: «هر چه می‌کند و می‌گوید گواه آن است که «عالم من هستم».» (مت‌مان ۱۲۲) در مقابل وعده‌های بزرگ و مطلق قانون، لاکی ضد قانونِ در بند کشیده شده‌ای است که پوتزو برای تثبیت و ترویج حکمرانی خود به او نیازمند است. بنابر گفته ژیژک: «در نقطه‌ی شروع قانون باید ضد قانون وجود داشته باشد.» (*چون آنها نمی‌دانند چه می‌کنند* ۲۰۴) مِت‌مان می‌گوید: «آنچه میان پوتزو و لاکی مشترک است این است که هر دو از اضطراب ناهنجاری می‌گریزند که با از دست رفتن آنچه پوتزو نماد آن است آنها را فرا خواهد گرفت.» (مت‌مان ۱۲۲) زمانی لاکی غیر از آنچه اکنون هست بوده:

پوتزو: قبلاً خیلی مهربون بود. خیلی مفید [...] و سرگرم‌کننده. فرشته‌ی خوب من. (۱۴۰)
پ: حدس بزن که کی همه‌ی این چیزای خوب رو به من یاد داد، لاکی من! ... بدون اون همه‌ی افکار و احساسات من چیزای پیشِ پا افتاده بود. نگرانی‌های حرفه‌ای! می‌دونستم که زیبایی و شکوه وحقیقت کامل برای من بی‌معناست.
...
و: بعد از اینکه رُسش رو کشیدی، مثل یه پوست موز می‌خوای بندازیش بیرون. (۱۳۹)

اما همان طور که ژیژک پیش‌بینی کرده بود، با سلطه‌ی بدون حصر و کلاستروفوبیای امرِ نمادین/پوتزو،نه‌تنها سوژه/لاکی دچار ابژه بودگی شده، بلکه پوتزو خودش هم دچار زوال محتومی است که گریبانگیر امرِ نمادین است. در واقع هم پوتزو و هم لاکی دیربازی است که «مرده‌اند، اما به آن آگاه نیستند.» (*سوژه‌ی حساس* ۴۵)

در مقابلِ توهمِ هستیِ مطلقِ نمادین، دنیای واقعی قرار دارد که ژیژک آن را در قالبِ واژگان مالارمه اینگونه تعریف می‌کند: «مکانی که در آن هیچ رخ نمی‌دهد الا مکان.» (*کژ نگریستن* ۳۶) دنیای *در انتظار گودو* را

یک تپه‌ی کوچک می‌سازد و یک درخت یا بته یا بیشه‌ای که نمی‌دانیم خشک است یا اینکه برگ دارد. صحنه، منتهی علیه راست و چپ دارد و شخصیت‌ها از آن خارج و به آن وارد می‌شوند اما می‌بینیم که استراگون «آنجا» را بدون اشاره به جایی و فقط به عنوان یک واژه به کار می‌برد. تلاش دی‌دی و گوگو در درک محیط بی‌فایده است و در توصیف محل می‌گویند: «نمی‌شه تعریفش کرد. مثل هیچی نیست. هیچی نیست. یه درخت هست.» (۲۰۵)

ا: من بهت می‌گم که دیروز اینجا نبودیم. این هم یکی از کابوس‌هاته.
و: پس به نظرِ تو ما کجا بودیم؟
ا: من از کجا بدونم. تو یه تیکه جای دیگه. خلأ که قحط نیست. (۱۷۸)

«خلأ» واژه‌ی کلیدی مکان است و امرِ واقع بی‌تفاوت به اندازه‌گیری‌های ساعت پوتزو و نام‌گذاری‌های دی‌دی و گوگو، بر آنها واقع می‌شود. «چشم‌اندازهای امیدوارکننده»ای که استراگون دم از آن‌ها می‌زند محتمل به نظر نمی‌رسند و در هر دو پرده وقتی قهرمان‌ها تصمیم به رفتن می‌گیرند، دستور صحنه می‌گوید: «آنها حرکتی نمی‌کنند.»

ولادیمیر و استراگون در میان این دو قطب قرار دارند. نه توهم وجود مطلق امرِ نمادین را که در پوتزو تجسم یافته دارند که در نتیجه‌اش تبدیل به ابژه شوند و نه هیچ بودگی مطلق امرِ واقع را. نمی‌دانند کجایند و چه می‌کنند، اما به خاطر می‌آورند، می‌ترسند، درد می‌کشند، می‌خندند و می‌خندانند، رویاپردازی می‌کنند و آرزوهایشان را به زبان می‌آورند. ولادیمیر و استراگون وضعِ‌جامعِ دو قطب دیالکتیک، یعنی «به وجود آمدن»اند. در دیالکتیکِ هگل «به وجود آمدن» بالاترین و قطعی‌ترین مرتبه‌ی هستی است که دو قطب متضادِ «بودن محض» و «نبودن محض» وساطت می‌کند؛ همتراز با این سه‌گانه، کوگیتوی شکِ دکارتی امرِنمادین و امرِواقعی را ازهم جدا می‌کند. دی‌دی و گوگو گاهی به گذران وقت با واژه‌ها و بازی‌های نمادین پناه می‌آورند، اما اغلب بی‌نظمی و معناگسیختگی واقعی همچون یک کابوس آنها را در بر می‌گیرد و آنها با ترس و سردرگمی تلاش می‌کنند به چیزی چنگ اندازند تا هذیان امرِ واقع آنها را در نسیان خود نبلعد. گویی که مدام در شک دکارتی به سر می‌برند و از این روست که نشانه‌های حکمرانی نمادین قدرت خود را بر آنها از دست می‌دهد. معیار اندازه‌ها و منطق آنها بی‌ارزشند، واژگان تقدس معنایی ندارند، راهی برای شناخت وجود ندارد و شک بر دانش چیره است. در چنین شرایطی، کوگیتوی ولادیمیر و استراگون رها می‌شود تا خالی و سیال، لحظه‌ای به جنون امرِ واقع نزدیک شود و باز به دنبال امنیت معنا بگردد. خلأ کوگیتو نیاز به پویایی دارد تا زنده شود و کوگیتوی استراگون و ولادیمیر در رفت و آمد میان نمادین و واقعی از هیچ تبدیل به چیزی شده و این‌گونه است که می‌تواند خود و هستی سوژه را اثبات کند و آن را پایدار نگه دارد. آیا این تک‌گویی ولادیمیر تجسم همین روند ۱. پرسش، ۲. شک، ۳. لمسِ خلأِ بودن ۴. تولد کوگیتو و رسیدن به مرتبه‌ی «به وجود آمدن» و سرانجام ۵. فراموشی جنون و حذف میانجی محوشونده، نیست؟

ا: [۱] وقتی دیگرون رنج می‌کشیدن من خواب بودم؟ حالا خوابم؟ وقتی فردا بیدار شدم، یا فکر کردم بیدار شده‌م، در مورد امروز چی می‌گم؟ این که با دوستم استراگون، در اینجا، تا اومدن شب در انتظار گودو بودم؟ اینکه پوتزو با حمالش عبور کرد. دیگه اینکه با ما حرف زد؟ [۲] شاید. اما در همه‌ی اینها چه حقیقتی وجود داره؟ [...] هیچی نمی‌دونه... [۳] سر یه قبر و پاهای گشاد از هم و تولدی مشکل. اون پایین توی حفره، گورکن به آرومی ما رو با فورسپس می‌گیره. برای اینکه بزرگ شیم وقت زیاده. هوا پر از گریه‌های ماست. اما عادت کرخت‌کننده‌ی خیلی خوبیه. [...] [۴] یکی هم داره به من نگاه می‌کنه. یکی هم داره راجع به من میگه این خوابه. هیچی نمی‌دونه بذار بخوابه. من نمی‌تونم ادامه بدم! [۵] چی گفتم؟ (۲۱۰)

به علاوه ولادیمیر و استراگون در پی برقراری دیالکتیکِ بودن، دیگر دیالکتیک‌های متن را نیز معنا می‌بخشند: مسیح و دزدان، دزد بخشوده‌شده و دزد محکوم، هابیل و قابیل و سرانجام مُردگان و زندگان. بکت می‌گوید که تنها راهنمای اثرش «شاید» است (نقل شده در فیلینگ ۶۷) و در ادامه از سنت آگوستین نقل قول می کند که: «ناامید نشوید، یکی از دزدها بخشوده شد؛ امیدوار نباشید، یکی از دزدها به هلاکت رسید.» (نقل شده در اشنایدر ۱۷۳) و این اشاره‌ی ظریف بکت به واژه‌ی «شاید»، بر ادعای ما صحه می‌نهد که دنیای بکت را دیالکتیک‌ها یا تضادها و ترکیب این تضادها می‌سازد.

فانتزی: مرگ سوژه در امرِ نمادین و تولد او در قالب قهرمان

داستان قدیمی ژانگژی و این پرسش که در آخر او کیست [ژانگژی که خیال کرده پروانه است یا پروانه‌ای که خیال می‌کند ژانگژی است] بارها و بارها در مباحث متفاوت متافیزیک و پدیدارشناسی تکرار شده است. ژانگژی به دنبال حقیقتی است که ما را به یاد سؤال ولادیمیر می‌اندازد: «در همه‌ی این‌ها چه حقیقتی وجود داره؟» پس از بحث‌هایی که به آنها پرداخته شد و ساختاری که از دیالکتیک وجود داشتن ترسیم شد، حال می‌توانیم ادعا کنیم که ژانگژی در عالم رویا، انگار حقیقتِ نمادین را ـ که حکم می‌کرد او یک چینی است، مذکر است و دیگران او را با نام ژانگژی می‌شناسند ـ تَرک گفته، کوگیتویش حضور دیگری را در قالب یک پروانه تجربه می‌کند و باعث می‌شود پس از بیداری و در حالت شک دکارتی بپرسد پس بالاخره او کیست.

ولادیمیر و استراگون هم (مانند ژانگژیِ ساکن در خواب) جسماً در فضایی محدود که امکان حرکت و تَرک آن را ندارند محبوس شده‌اند و تنها در فکر و خیال‌شان است که در زمان و مکان جابه‌جا می‌شوند؛ اگر نه، آنجا روی صحنه و در فضای حقیقی هیچ نمی‌گذرد. قرابت میان حالت شک دکارتی، جنون لحظه‌ایِ آن و سیلان سوژه در عالم خیال، ما را بر آن می‌دارد که بپرسیم: حضور سوژه در عالم فانتزی چه رابطه‌ای با امرِ نمادین، واقعی و خلأ پویای کوگیتو دارد؟ و این حضور چگونه میسر می‌شود؟

ژیژک باور دارد که اساساً محرک نخستینِ دیالکتیکِ وجود داشتن، فانتزی است. (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۴۹) پیش از پرداختن به استدلال ژیژک، لازم است مفهوم فانتزی را روشن کنیم. شان هومر فانتزی را این‌گونه تعریف می‌کند: «فضایی خیالی که سوژه در نقش قهرمان آن قرار می‌گیرد.» (۸۵) فانتزی تجربه‌ی وجود داشتنی است متفاوت با تجربه‌ی «حقیقی» (و نه واقعی) و شامل گستره‌ی وسیع خواب و رویاها، توهمات، شعر و داستان‌ها، هنر وغیره می‌شود.

مکان در نمایشِ *در انتظار گودو* با واژه‌ی «خلأ» تعریف شده و زمان دایره‌وار می‌چرخد، اما ولادیمیر و استراگون از شهرهای دیگر می‌گویند و از زمان‌های دیگر. از روهن و سرزمین ماکن ، از دریاهای نیلگون کتاب مقدس و برج ایفل و هزاران سال پیش و روزی که با گودو قراری گذاشته‌اند و او گفته که می‌آید و آنها را از این «تکه زمین نفرین‌شده» نجات می‌دهد؛ زمان و مکانی نامحدود و رنگارنگ که برخلاف آنچه روی صحنه می‌بینیم در آن خوشبخت و پُرجنب و جوش‌اند. اگر بار دیگر دو قطب دیالکتیک را بر اثر تطبیق دهیم و امرِ واقع را خلأ نامتناهی مکان بدانیم که سوژه را در بر گرفته و نمادین را شیرازه‌ی از هم گسسته اجتماعِ مبتنی بر قانونِ زبان که در قالب پوتزو و لاکی می‌آید و می‌رود، آنچه از تجربه‌ی زندگی ولادیمیر و استراگون باقی می‌ماند فضای خالیِ صحنه و دنیای نامحدودِ فانتزی‌هایشان است. حتی گودو و تمام آنچه بر آن دلالت می‌کند نیز جزئی از همین فانتزی است و استراگون آن را این‌گونه به ما گوشزد می‌کند:

و: ... اینجا رو نمی‌شناسی؟
ا: شناخت؟ چی هست که بشناسم؟ کل زندگی لجنم رو توی لجن وول خوردم. بعد تو برام از مناظر اطراف می‌گی؟ به این تل [تپه‌ی کوچک صحنه] تاپاله نگاه کن. هیچ وقت ازش جدا نبودم! ... منظره‌هات مال خودت، با من از کرم‌ها بگو...
و: اما خودت اونجا بودی، در سرزمین ماکن.
ا: من هیچ وقت در سرزمین ماکن نبودم. دارم بهت می‌گم من تمام این زندگی استفراغی رو همین جا بالا آوردم! (۱۷۳)

آشنایی ما با فانتزی و ابعاد جادویی و بی‌انتهای آن، نتیجه‌ی عادتی که از پی سال‌ها تجربه‌ی تئاتر و ادبیات آمده باشد نیست؛ تخیل قراردادی نبوده که به مرور آن را درونی کرده باشیم. هزاران سال پیش، زمانی که فرهنگ و ادبیات مکتوب جذابیتی برای عموم نداشت، انبوه انسان‌ها به تپه‌ی خارج از شهرشان می‌رفتند و تماشا می‌کردند که چگونه بازیگر در چند قدمی‌شان سلحشوری شمشیر به دست می‌شود که در حقیقت صدها سال پیش مرده است. در لحظه‌ی نمایش، نه مرد بازیگر همان مرد است و نه تماشاگر همان شهروند تعریف شده. هر دو وارد فضایی می‌شوند که با گذشته‌ی تاریخی و حالِ حقیقی تفاوت دارد؛ این دنیای سوم همان دنیای فانتزی است. می‌بینیم که

اصرار هایدگر بر این که تئاتر بهترین راه نشان دادن «بودن» است دلیلی بنیادین دارد: فانتزی و بودن در هم تنیده شده‌اند. ژیژک در *طاعون فانتزی‌ها* می‌گوید فانتزی «سوژه را در جوهر وجودی‌اش تحت تأثیر قرار می‌دهد [...] فرض کردن آن [فانتزی] سوژه بودگی من را تغییر می‌دهد. به این معنی که تنها زمانی من می‌توانم وارد فانتزی بشوم که آنچه لکان از آن با عنوان «تهی شدن از سوژه بودگی» یاد کرده در من اتفاق بیفتد.» (۴۹) این تهی شدن البته شروع یک تولد دیگراست: تولد سوژه در قالب قهرمان فانتزی وجابه‌جایی‌اش میان دیگر کاراکترها. با تهی شدن از هویت نمادین در گام نخست، سوژه وارد حالت شک دکارتی و جنونِ تهی بودگی شده و سپس وارد دنیای فانتزی می‌گردد.

حال پرسش این است که چرا می‌بایستی کوگیتو خود را در عالم فانتزی خلق کند؟ پیش از این دیدیم که چگونه بدون وضعِ‌جامع، وضع و وضعِ‌مقابل یکی می‌شوند و دیگر جایی برای ذهنیتِ سوبژکتیو وجود نخواهد داشت؛ این فاصله‌ی میان واژه و خود جسم است که مجال سوژه بودگی را به وجود می‌آورد. ژیژک می‌گوید: «سوژه نیازمند یک اسطوره‌ی شخصی است. روایتی که جایگاهی منحصر به آن فرد در امرِ نمادین به او اختصاص دهد.» (*پلکیدن با امرِمنفی* ۴۱) او همچنین در *کژ نگریستن* و در توضیح اهمیت فانتزی، تصویری ارزشمند را از اثر شکسپیر بیرون می‌کشد و می‌گوید: «*ریچارد دوم* شکی باقی نمی‌گذارد که شکسپیر لکان خوانده بوده» (۲۸) و در پی آن ادعا می‌کند: «اگر به چیزی مستقیم نگاه کنیم، یعنی بر اساس امور واقعی و عاری از احساس و عاری از علایق خویش، [...] هیچ نمی‌بینیم الا لکه‌ای بی‌شکل. شئ تنها زمانی صورت پیدا می‌کند که به آن از «زاویه‌ای خاص» نظر کنیم [...][که] دقیقاً همان چیزی است که ما را از افتادن به ورطه‌ی روان‌پریشی مصون می‌دارد.» (همان) در مواجهه با امرِ واقع و یا جهان واقعی پیرامون، سوژه برای دریافت صورت‌ها از میان ناهنجاری و بی‌نظمی محض آن، چاره‌ای به جز کژ نگریستن ندارد. در واقع، بدون کژ نگریستن، او هیچ نخواهد دید؛ و فانتزی همین کژ نگاه کردن به امرِ واقع است اما باید خاطرنشان کرد که فانتزی یا کج نگاه کردن به امرِ واقع، مستقل از امرِ نمادین نیست؛ بلکه فانتزی امرِ واقع را در قالب زبان می‌نشاند. سوژه در نتیجه‌ی این کژ نگاه کردن، از امرِ واقع معنا و شکل می‌سازد و این‌گونه می‌تواند در جابجایی میان نمادین و واقعی پویا بماند و هیچ بودگی واقع را در خلأ کوگیتو تبدیل به «چیزی» دینامیک کرده و روند تولد سوژه و تداوم موجودیت‌اش را ادامه دهد.

در پاسخ به پرسش ژانگژی باید بگوییم که او نه دقیقاً ژانگژیِ «نام‌گذاری شده» در نمادین است و نه پروانه‌ی رویایش، بلکه هر دوی آنهاست؛ او کوگیتویی است که با فانتزی می‌تواند در هر دو متولد شده و از دیگری تهی شود. در بحثِ کوگیتو ادعا کردیم که برخلاف پوتزو و لاکی، که عروسک‌وار و بی‌جانند، ولادیمیر و استراگون از نوعی شور زندگی برخوردارند. در واقع از مصادیق بسیار مهم و حیاتی این شور، رویاها و روایت‌های داستانی است که بر آنها تأثیر می‌گذارد و احساس ترس، غم، شادی و امید را در آنها برمی‌انگیزد. مِتمان ولادیمیر و استراگون را این‌گونه توصیف می‌کند: «ولادیمیر آشناییِ کم‌رنگی با تراژدی دارد و در استراگون رویاهایش آنچه درونش می‌گذرد را برملا می‌کنند.» (متمان ۱۳۰) از سوی دیگر می‌بینیم که پوتزو می‌گوید در گذشته زمانی بوده که لاکی زیبا حرف

می‌زده و قصه‌های زیادی برای پوتزو می‌گفته و می‌رقصیده و می‌خوانده اما پوتزو همه‌ی این‌ها را از او گرفته و به «نگرانی‌های حرفه‌ایِ» امرِ نمادین تبدیل‌شان کرده و حال لاکی حتی از ایجاد معنا در واژه‌ها هم ناتوان است. هم لاکی و هم پوتزو وراجی‌های طولانی می‌کنند، بدون آنکه معنایی در آن سوی واژگان‌شان باشد و یا ذهنیتی را بازتاب دهد. آنها قادر نیستند پا را فراتر از نمادین بنهند. نزول پوتزو و لاکی به ابژه بودگی تنها در زبان نیست که نمودار می‌شود؛ اصلاً آنها دنیای اطراف و آدم‌هایش را نمی‌بینند. شاید برای همین است که کم کم پوتزو بینایی خود را از دست داده و لاکی بدون کلاهش، که مثل دکمه‌ی راه‌اندازی یک ربات روشنش می‌کند، نمی‌تواند واکنشی به اطراف نشان دهد، و به یکباره دیگر هیچ عملی انجام نمی‌دهد. مِتمان می‌گوید که پرده‌ی دوم و اتفاقاتی که برای پوتزو و لاکی می‌افتد، «تغییری جدی نیست، تنها عیان شدن چیزی است که قبلاً هم وجود داشته.» در نقطه‌ی مقابل اما ولادیمیر و استراگون قرار دارند. گانتر اَندرس آنها را «متافیزیست» می‌داند، چرا که «آنها قادر نیستند به دنبال معنا نگردند. برای آنها زندگی باید معنا داشته باشد حتی اگر همه چیز در پوچی محض می‌گذرد.» (اندرس ۱۴۴) در دنیایی که دیگر هیچ تکیه‌گاه معنایی و مرکز ثقل ثابتی وجود ندارد آنها باز هم درپی حقیقتند.

ا: نمی‌شه کاری کرد.

و: دارم به این عقیده می‌رسم. عقیده‌ای که تموم زندگی سعی کردم از خودم دورش کنم. می‌گفتم عاقل باش ولادیمیر، هنوز همه‌ی راها رو نرفتی. بعدش باز تلاش رو از سر گرفتم. (۱۰۹)

این تلاش در جست‌وجوی معنا همه جا به دنبال آنهاست؛ از اصرارشان در تعریف درختی که در نزدیکی‌شان است گرفته ـ واژه‌ها را عوض می‌کنند و درباره‌اش قصه می‌گویند، به افسانه‌ها پناه می‌برند، صدای مردگان را از برگ‌هایش می‌شنوند و سبزی برگ‌ها را نشان از زنده بودن می‌گیرند ـ تا آمدن گودو و حتی بودنِ خودشان. ولادیمیر و استراگون این توانایی را دارند که با کژ نگریستن به امرِ واقعی بار دیگر معنا را اصالت ببخشند و به دنبال آن هر کدام با نگرش فردی‌اش سوژه‌ای منحصر به فرد به وجود بیاورد که قهرمان فانتزی‌های خود است، ترس‌ها و دردها و آرزوهای خودش را دارد، و وجود داشتن را به شیوه‌ی خودش تجربه و تعبیر می‌کند.

متناقض‌نمای وجود

۱. تمتع: متناقض‌نمای لذت و کابوس در فانتزی

در نمایشِ *در انتظار گودو* کابوس و هراس از پوچی از یک سو و هجو، وقت گذرانی‌های سرخوشانه و از همه مهم‌تر ایمان به گودو و نقش مسیحایی‌اش از سوی دیگر، دو وجه متضاد فانتزی‌های ولادیمیر و استراگون‌اند. آنها گاهی خود را در جهنم می‌بینند:

ا: من تو جهنمم! (۱۸۸)
یا
ا: خدایا به من رحم کن
و: من چی؟
ا: به من، به من! (۱۹۲)

و گاهی دلقک‌وار بی‌تفاوتی را پیشه می‌کنند و به خیال‌های خوش پناه می‌برند:

و: بگو خوشحالم.
ا: خوشحالم.
و: منم.
ا: ما خوشحالیم. (۱۷۰)

در واقع فانتزی‌های این دو، هم حرکت و نجات را متجلی می‌کند و هم هر چند وقت یک بار آنها را با پریشانی مهیب امرِ واقع روبه‌رو می‌کند و به جنون می‌کشاند. تعریف عمومی از مفهوم فانتزی، دنیایی است که به رویاهای غیر واقعی می‌پردازد. حال آنکه دیدیم ژیژک می‌گوید اتفاقاً فانتزی همان فاصله گرفتن از امرِ نمادین و کژ نگریستن به امرِ واقع است؛ چگونه است که در فانتزی، لذت امرِ واقع و وحشتِ آن پهلو به پهلو قرار می‌گیرند؟ ژیژک می‌گوید: «فانتزی ترس از واقعی را مغشوش می‌کند، هراس را پنهان کرده و در عین حال آنچه را سعی در پنهان کردن داشته بازآفرینی می‌کند.» (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۴۱) وقتی ولادیمیر به محض مواجهه با امرِ واقع در حالت شک دکارتی می‌گوید: «عادت کرخت‌کننده‌ی خوبیه» پی می‌بریم که چطور سوژه باید سیر تکرار، شک، مواجهه با امرِواقعی، فراموشی و باز تکرار را در پی هم به کار ببرد تا دچار جنون نشود و باقی بماند.

ژیژک در *کژ نگریستن* تناقضِ درد و لذت فانتزی را به متناقض‌نماهای زنو تشبیه کرده (متناقض‌نماهای زنو می‌کوشند ثابت کنند که حرکت امکان‌پذیر نیست). ژیژک می‌گوید آنچه زنو به عنوان تناقض رد کرده، اتفاقاً در حیطه‌ی فانتزی ممکن می‌شود. و برای همین است که این تناقض‌ها از دوران کهن در داستان‌ها استفاده می‌شدند و معنا می‌یافته‌اند؛ از قصه‌های عامیانه گرفته تا ادبیات متعالی (۲). برای مثال قصه‌ی کهن سیزیفوس در توضیح متناقض‌نمای سکون در حرکت نقشی بنیادین ایفا می‌کند. سیزیفوس در حرکتی متناوب سنگی را به بالای تپه هل می‌دهد و به محض رسیدن به قله، آن را رها می‌کند تا پایین برود. و دوباره از نو حرکت به بالا از سر گرفته می‌شود، تا بی‌نهایت. وضعیت سیزیفوس بسیار شبیه سیر دَوَرانی و مکرّر در *انتظارگودو* است و بسیار پیش آمده که منتقدان اثر بکت را شکل پست‌مدرن قصه‌ی سیزیفوس و جهنم دانته تعبیر کنند. ژیژک می‌گوید هدف سیزیفوس رساندن

سنگ به فراز تپه و یا به پایین غلتاندن آن نیست؛ هدف سیزیفوس تنها حرکت است. خواسته‌ی او میان بالا بردن و پایین آوردن در نوسان است: هنگام بالا رفتن، بالا هدف است و به محض رسیدن به بالا، مقصد پایین آوردن است؛ و این‌گونه او میان فانتزی‌ها و خواسته‌های متفاوت جابه‌جا می‌شود: «فانتزی به این روش امکان بی‌نهایت نقش متفاوت را در اختیار سوژه قرار می‌دهد تا میان آنها شناور باشد و یکی را به قصد دیگری ترک کند.» (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۷) آنچه حرکت را برقرار نگاه می‌دارد ارضا نشدن خواسته‌ی سوژه است. ژیژک می‌گوید درون سوژه حفره‌ای است که هرگز و با هیچ چیز پُر نخواهد شد، سوژه را در حرکت نگه می‌دارد و بازگشت بی‌پایان آنچه گذشته است را می‌طلبد و عادت کردن مخدرگونه‌ی به این تکرار را. این «فقدان فراگیر [...] به این مفهوم [است] که یک دیگریِ بنیادین وجود دارد که باعث می‌شود دنیای ما هرگز کامل نباشد» (همان ۴۱) که از نظر ژیژک همان ردّ پای امرِ واقع بر سوژه است: «یک رابطه‌ی ناممکن پیش‌نمادینی با دیگری که همان امرِ واقع است.» (همان ۲۴) دست‌نیافتنی بودن دنیای واقعی در سوژه ـ که آگاه به این حضور بزرگ است ـ تهی بودگی ایجاد می‌کند که به بهترین شکل در فانتزی و هنر، که همان کژ نگریستن به امرِ واقع است، بازتاب می‌یابد و «فانتزی قادر است از این تهی بودگیِ هسته‌ای و تأثیرش بر لایه‌های متأثر از آن به خوبی استفاده کند.» سوژه در مواجهه با این کمبود دست‌نیافتنی لذتی متناقض را تجربه می‌کند. لکان این لذت را تمتع[۴] می‌نامد. تمتع را شان هومر این‌گونه تعبیر می‌کند: «هنگامی که در پی استجاب خواسته‌ی خود هستیم همواره مأیوس خواهیم شد [...] مادام این احساس را داریم که چیزی باقی مانده. این چیزی که همیشه در انتهای خواستِ ما باقی می‌ماند همان تمتع است. ردّ پایی که امرِ واقع در کوگیتو از خود به جا می‌گذارد خلأیی است که سوژه از آن آگاه است و از کمبودش نوعی رنج لذت‌بخش می‌برد.» (هومر ۹۰)

تمتع که در تجربه‌ی بودنِ سوژه در پس‌زمینه پنهان است، در فانتزی و به خصوص در هنر به پیش می‌آید و پُررنگ می‌شود. برای مثال ژیژک در مقایسه‌ی پرداخت امرِ واقع در دو هنر کلاسیک و مدرن می‌گوید: «در هنر کلاسیک لکه (امرِ واقع) در قالب یک شیء آنامورفیک محدود شده؛ برای مثال جمجمه‌ی نقاشی «سفیران» هولباین. در حالی که در نقاشی ونگوک، لکه بر همه چیز غالب می‌شود، طوری که همه‌ی اجزای اثر طرحی از امرِ واقع می‌شوند.» (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۴۳) در اثر بکت نیز هذیان و پریشانی واقعی به پیش‌زمینه آمده. ولادیمیر و استراگون هم در وضعیتی که امرِ نمادین از تخت قدرتش به زیر کشیده شده بیشتر از دنیای روزمره‌ی ما به امرِ واقع نزدیک می‌شوند و در این مواجهه و در حالت جنون شک دکارتی، دردِ دست‌نیافتنی بودن واقعی را بیشتر لمس می‌کنند، و در سیری مکرر با این کمبود بازی می‌کنند، به آن نزدیک و باز از آن دور می‌شوند و لذت می‌برند و فراموشی را به عنوان مکانیسمی دفاعی به کار می‌بندند تا جنون محض آنها را در کام خود نکشد.

4 Jouissance

و: هوا پر از گریه‌های ماست. اما عادت کرخت‌کننده‌ی خوبیه... من نمی‌تونم ادامه بدم [مکث] چی گفتم؟

و: حافظه چه دوز و کلک‌های عجیبی سوار می‌کنه. (۱۶۰)

شباهت این دنیا با جهنم دانته و اینکه ولادیمیر و استراگون خودشان بر زجری که می‌کشند آگاهند و طلب بخشش دارند و در عین حال خود تلاشی برای رهایی نمی‌کنند و منتظر گودو هستند تا نجاتشان دهد، گواه بر در کنارِ هم قرار داشتنِ لذت و شکنجه در بطنِ تمتع است.

۲ متناقض‌نمای به وجود آمدن: طلب رفتن اما نرسیدن

جابه‌جایی خواسته‌های دیدی و گوگو و تداوم آن، همان رابطه‌ی میان سوژه و دیگریِ‌کوچک است. به بیان ژیژک: «تمتع معمولاً خود را پشت نقاب خواست [طلب] ابژه α پنهان می‌کند.» (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۴) به این شکل که برای راه‌انداختن حلقه‌ی تکرار، تمتع لباس ابژه‌ی مورد مطالبه را بر تن می‌کند. ژیژک می‌گوید: «طلب به شکل کنایه[5] عمل می‌کند؛ از یک ابژه به ابژه‌ی دیگر نقل مکان می‌کند.» (همان ۵۹) بنابراین دیگریِ‌کوچک، نه ابژه‌ی مورد طلب بلکه ابژه‌ی علت میل است؛ به این معنی که دیگریِ‌کوچک به محض نزدیک شدن سوژه به تحقق میل، جابه‌جا شده و میل را از آغاز می‌سازد تا چرخه‌ی تمتع در جریان بماند. دیگریِ‌کوچک یک ابژه‌ی مشخص نیست که کم باشد، بلکه خودِ کم داشتن است. (*کژ نگریستن* ۳)

در اثر بکت، به جز نام گودو، ما نمی‌دانیم ولادیمیر و استراگون دقیقاً خواهان چه چیزی هستند. آرزوهایشان همان قدر سست و فرّار است که اعمال و افکارشان. تنها نقطه‌ی ثقل تکرارها «انتظار گودو»ست. باور دارند که او نجات‌بخش آنهاست، اما هیچ قولی به آنها نداده و آنها هم «هیچ چیز مشخصی» از او نخواسته‌اند:

ا: دقیقاً ازش چی خواستیم؟

و: اوه... خیلی چیز مشخصی نبود.

ا: یه جور دعا.

و: دقیقاً.

ا: یه تقاضای مبهم.

و: کاملاً.

ا: اون وقت جوابش چی بود؟

و: گفت که بررسی می‌کنه.

---

5 Metonymy

ا: که نمی‌تونه چیزی رو قول بده. (۱۲۱)

قراراست گودو بیاید و آنها را «خوشحال کند» (۱۱۲)، آنها را از این «جهنم» ببرد و دیگر هرگز برنگردند (۱۹۸)، او قرار است «منجی» این دو باشد (۱۸۸). واژه‌ی نجات به معنی رهایی بخشیدن از وضعیت موجود است و تغییر آن به آنچه در حال حاضر نیست ـ چیزی غیر از آنچه الان هست. گودو تنها دالی تهی است که با هرچه ولادیمیر و استراگون بخواهند پُر می‌شود و در کل یک «کمبود» است؛ ابژه‌ای است که دیگر آن‌را ندارند ـ گودو دیگریِ‌کوچک و در واقع ردّ پایی از خلأ ابدی امرِ واقع است. دیگریِ‌کوچک هرگز مستجاب نمی‌شود و سوژه در پی آن مدام در طلب است. داستان سوژه‌ای که برای پُر کردن خلأ ذاتی امرِ واقع مدام در پی دیگریِ‌کوچک فرّار در جابه‌جایی است، همان داستان کهن سیزیفوس و متناقض‌نمای محال زنوست که همان طور که ژیژک گفته بود در فانتزی و ادبیات ممکن می‌شود: «آنچه فانتزی روی صحنه می‌آورد فضایی نیست که در آن میل ما برآورده می‌شود؛ بلکه برعکس فضایی است که خود میل را فی حد ذاته تحقق می‌بخشد و روی صحنه می‌آورد. [...] از طریق فانتزی است که یاد می‌گیریم چگونه مِیل بورزیم.» (*طاعونِ فانتزی‌ها* ۱۹) در ادامه او اذعان می‌دارد: «فانتزی قصه‌ای را می‌گوید که در آن سوژه اجازه دارد خلأ [...] [امرِ واقع] را با فقدان ذاتی که دیگریِ‌کوچک را می‌انگیزد اشتباه بگیرد.» (۴۳) این‌گونه است که سوژه با فانتزی به امرِ واقع کژ می‌نگرد، با گماشتنِ «دیگریِ‌کوچک» مِیل خود، هیچ بودگی امرِ واقع را تبدیل به «چیزی» می‌کند و با در پیِ آن بودن، لذت تمتع را ارضا می‌کند، و این‌گونه با ترک کردن هویتِ از پیش تعیین شده‌ی نمادینش، کوگیتو را در قالب قهرمان فانتزی، که در پی خواستن دیگریِ‌کوچک دوباره متولد می‌شود، زنده و پویا نگه می‌دارد.

در دنیای کابوس‌وارِ این اثر برجستهٔ بکت که امرِ واقع به پیش‌زمینه آمده و نمادین را به پس رانده، ولادیمیر و استراگون به خوبی از خلأ چیزی که آن بیرون هست اما دسترس‌پذیر نیست آگاهند. بنابراین تمتع یاردّپای امرواقع برای آنها پُررنگ‌تر از سوژه‌ی غرق در زندگی روزمره است چراکه آنها در حالت شک دکارتی و مواجه‌ی مستقیم با امرِ واقع بسرمی‌برند. تنها راهی که دی‌دی و گوگو برای تداوم وجود داشتن خود در پیش دارند، پوشاندن تمتع پشت دیگریِ‌کوچک یعنی گودوست. آنها مانند سیزیفوس خواستن دیگریِ‌کوچک را تکرار می‌کنند و برای فرار از جنونِ این تکرارِ هر روزه، روز قبل را فراموش می‌کنند. اما نباید پنداشت این انتظار بیهوده است، زیرا، همان طور که ژیژک باور دارد، باید این وضعیت شک و تولد در قالب قهرمان فانتزی را «عمل» دانست؛ عملِ شک، عمل بی‌کنشی و پرسهٔ در فانتزی؛ عملِ تا ابد خیال‌پردازیِ آمدنِ گودو و سرانجام نجات. آنها در همین وضعیت است که قادرند کوگیتو را زنده نگه دارند. اندرس می‌گوید:«بر خلاف انفعال و پوچی زندگی‌شان، آنها همچنان می‌خواهند ادامه دهند، بنابراین از زمره‌ی قهرمانان تراژیکی که مدام به خودکشی می‌اندیشند جدا می‌شوند [...]حتی وقتی که همه‌ی معنا از آن بیرون رفته [...] استراگون و ولادیمیر صورت متفاوتی از این تیپ‌ها (قهرمانان کلیشه‌ای تراژیک

نظیر فاوست) هستند، آنها می‌گویند: «ما مانده‌ایم، بنابراین باید منتظر چیزی باشیم؛ ما منتظریم، پس حتماً چیزی هست که ما منتظرش هستیم.» (۱۴۲)

نتیجه‌گیری

بارِ دیگر به پرسشی که مقاله را با آن آغاز کردیم باز می‌گردیم: «در همه‌ی این ها چه حقیقتی وجود داره؟» و حقیقتی که یافته‌ایم را این‌گونه توضیح می‌دهیم: ولادیمیر و استراگون در دنیایی هستی خود را تجربه می‌کنند که زبان و قانونِ امرِ نمادین تضعیف شده و عدم امرِ واقع بیش از پیش آنها را به درون خود می‌کشد. اما آنها تسلیم نمی‌شوند. درست است که گوشه‌ای نشسته‌اند و هیچ نمی‌کنند: هیچ جا نمی‌روند، دائم در شک‌اند و فقط خیال‌پردازی می‌کنند، اما در فانتزی‌های رنگارنگ‌شان گذشته‌ای پُرهیاهو و کنش‌مند داشته‌اند و چنانچه گودو بیاید، خوشی و لذت را از سر خواهند گرفت، همه جا خواهند رفت و همه کار خواهند کرد. گودو هیچ نیست و در عین حال همه چیز است. گودو می‌تواند از دل تصویر بی‌شکل واقعی دنیایشان تا ابد «معنا» و تا جایی که بخواهند دنیاهای رنگارنگ بیرون بکشد؛ دنیاهایی که دی‌دی و گوگو در آنها قهرمان هستند. آنها احتیاجی به گودو در مقام کسی که بالاخره می‌آید ندارند؛ آنچه آنها نیازمندش هستند این است که آمدنش را بخواهند تا هر یک اسطوره‌ی شخصی خود را بسازد و به دنبال آن کوگیتوی خود را از هیچ تبدیل به چیزی کند و سوژه بودگی‌شان دوام پیدا کند. با رویای آمدن گودوست که ولادیمیر و استراگون نه مانند لاکی و پوتزو تبدیل به ابژه می‌شوند و نه جنون عدم می‌بلعدشان.

تا زمانی که ولادیمیر و استراگون انتظار منجی را می‌کشند، حتی در این «جهنم»، راهی برای زنده ماندن کوگیتو و سوژه باقی خواهد ماند؛ و به‌راستی همانطور که هایدگر می‌گوید: «آنجا که خطر در کمین است، نجات هم نزدیک است.»

منابع

- بکت، ساموئل، ***آخر بازی، در انتظار گودو***، ترجمه‌ی بهروز حاجی محمدی، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۱.
- Anders, Gunther. “Being Wtihtout Time.” In *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Santa Barbara: Prentice-Hall, 1965: pp140-151.
- Beckett, Samuel. *Proust*. London: Chatto and Windus, 1931.
- Descartes, Rene. *Discourse on Methods and Meditations*. Trans. F.E.Sutcliff. London: Penguin Books, 1968.

- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1982.
- Esslin, Martin. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Santa Barbara: Prentice-Hall, 1965.
- Hegel, G.W.F. *Lectures on the History of Philosophy*. Trans. Robert Brown and J. Michael Stewart. OUP Oxford, 2009.
- Homer, Sean. "Psychoanalysis, Representation, Politics: On the (Im)possibility of a Psychoanalytic Theory of Ideology?"*Centre for Psychotherapeutic Studies*.November 2001 http: //www.shef.ac.uk/uni/academic/NQ/psysc/staff/sihomer/prp.html.
- Kenner, Hugh. "The Cartesian Centaur." In *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Santa Barbara: Prentice-Hall, 1965: pp52-61.
- Lyotard, Jean-Francios. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Metman, Eva. "Reflections on Samuel Beckett's Plays." In *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Santa Barbara: Prentice-Hall, 1965:117-139.
- Myers, Tony. *Slavoj Žižek*. London: Routledge, 2003.
- Phillling, John. *The Cambridge Companion to Beckett*. London: Cambridge, 1994.
- Schneider, Alan. "Working with Becket" in Graver and Federman, Eds. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Boston: Routledge, 1979. Pp 173-88.
- Shenker, Isreal. "An Interview with Samuel Beckett." *The New York Times* 5 May 1956: Section II.
- Žižek , Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso, 1989.
- ____ *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1991.
- ____ *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London and New York: Verso, 1991.
- ____ *Tarrying With the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Duke University Press, 1993.
- ____ *The Plague of Fantasies*. London and New York: Verso, 1997.

- ____ *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*. London and New York: Verso, 1999.
- ____ *Cogito and the Unconscious*. Durham: duke University Press, 1998.