University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

Modernist Subjects' Transition into Postmodernist Ones in Modern Plays: A Selective Study of Krapp's Last Tape, Buried Child, and Travesties

Hossein Mohseni [1]✉ 0000-0003-0509-7959

1. Department of English Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.. E-mail: h_mohseni@sbu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received : 04 September 2022

Received in revised form: 19 December 2022

Accepted: 07 January 2023

Published online: December 2023

Keywords:

Postmodern, modernist subject, subjectivity, Krapp's Last Tape, Travesties, Buried Child.

ABSTRACT

The present study identifies the features of the postmodern subject in Samuel Beckett's Krapp's Last Tape (1958), Sam Shepard's Buried Child (1978), and Tom Stoppard's Travesties (1975). The three plays beautifully showcase the sense of belonging and non-belonging of modernist subjects to essentialism, and that is how such subjects move toward the postmodern belief in a lack of commitment to either absolute belonging or non-belonging. Dislocated memories, the textual and constructed nature of memories, schizophrenic characters, and their inclusive belonging to discursive oppositional points of binaries are the features around which the study will pursue its discussion. In its analysis, this study utilizes critical insights proposed in key texts in postmodernism and theories of subjectivity, namely Linda Hutcheon's A Poetics of Postmodernism (1988) and Politics of Postmodernism (1989) and Nick Mansfield's Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway (2000). In addition, this study also utilizes Amir Ali Nojoumian's A Brief Introduction to Modernism in Literature and A Brief Introduction to Postmodernism in Literature in order to enrich its take on modernism and postmodernism. The absence of a unified understanding of the past, the uneasy and hectic juxtaposition and superimposition of a series of contradictory narratives out of the past experiences of schizophrenic subjects, and the lack of belonging to – or inclusive belonging to – either side of the binaries are the key findings of this study, which reflect the transitional status of the characters' subjectivities.

Cite this article: Mohseni, Hossein. "Modernist Subjects' Transition into Postmodernist Ones in Modern Plays: A Selective Study of Krapp's Last Tape, Buried Child, and Travesties" . *Research in Contemporary World Literature*, 28 (2), 563-588. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2023.348188.2347.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2023.348188.2347.

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

گذار سوژه‌ی نوگرا به سمت سوژه‌ی پسانوگرا در نمایشنامه‌های نوگرا: مطالعه موردی آخرین نوار کرپ، کودک مدفون، و مسخره‌بازی‌ها

حسین محسنی ✉[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.. رایانامه: h_mohseni@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

کلیدواژه‌ها:

پسانوگرا، نوگرا، سوژه، فردیت، کرپ، مسخره‌بازی‌ها، کودک مدفون.

چکیده

پژوهش پیش‌رو، حضور سوژه‌ی پسانوگرا را در نمایشنامه‌های *آخرین نوار کرپ* (۱۹۵۸) اثر ساموئل بکت، *کودک مدفون* (۱۹۷۸) اثر سام شپارد، و *مسخره‌بازی‌ها* (۱۹۷۴) اثر تام استوپارد مورد بررسی قرار می‌دهد و درصدد است به این پرسش پاسخ دهد که چگونه خصوصیات پسانوگرا در شخصیت‌پردازی این نمایشنامه‌ها از دل فردیت نوگرا متبلور شده است. به باور پژوهشگر، سه نمایشنامه به خوبی حس تعلق و دلتنگی و در عین حال عدم تعلق به نگرش جوهری در نوگرایی را نشان می‌دهند، و از این رو سوژه در این نمایشنامه‌ها به سمت تبدیل شدن به سوژه‌ای پسانوگرا حرکت می‌کند. خاطرات جابه‌جاشده، ساختار متنی و سازه‌ای خاطرات شخصیت‌های نمایشنامه‌ها، روان‌گسیختگی آنها، و حس تعلق دربرگیرنده‌ی این شخصیت‌ها به موقعیت‌های متناظر گفتمانی ، خصوصیاتی هستند که به‌عنوان یافته‌های پژوهش به آنها پرداخته می‌شود؛ مضاف براینکه مجموعه‌ی خصوصیات یاد شده،شاهدی برای پسانوگرایی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها می باشند . حین بحث پیرامون این خصوصیات، مطالعه از گفته‌های لیندا هاچن، نیک مانزفیلد و امیرعلی نجومیان پیرامون پسانوگرایی و مفهوم فردیت الهام گرفته و همچنین از فرازهایی از درآمد امیرعلی نجومیان بر نوگرایی نیز بهره می‌برد. عدم نائل‌شدن به تصویری یکدست از گذشته، وجود روایات متناقض از گذشته در تاروپود هویتی روان‌گسیخته، و معتبرنبودن هیچ‌کدام از این روایات یافته‌های مطالعه‌ی حاضر حین بررسی شرایط گذار فردیت شخصیت‌ها در نمایشنامه هستند.

استناد: محسنی، حسین. "گذار سوژه نوگرا به سمت سوژه پسانوگرا در نمایشنامه‌های نوگرا: مطالعه موردی آخرین نوار کرپ، کودک مدفون، و مسخره‌بازی‌ها" .*پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۸ (۲)، ۵۸۸-۵۶۳.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2023.348188.2347

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱– مقدمه

در دوران پسانوگرا، سوژه به عنوان یک حقیقت مبرم و بدیهی به شمار نمی‌آید و فقط عدم حضورش در اشکال مختلف نشان داده می‌شود. این عدم حضور هیچ‌گاه نمی‌تواند از ذات‌گرایی[۱] – ذات‌گرایی به این تعبیر که سوژه تمنا دارد که این مهم را به خود القا کند که فردیتی جوهری و ثابت دارد – کاملاً فاصله بگیرد، ولی در تاکید به عدم حضور سوژه سعی در اتخاذ نگاهی غیر ذات‌گرا دارد. سوژه پسانوگرا در تعلق به نظریه سوژه ذات‌گرا و درعین حال فاصله گرفتن از آن، با نظم و ایدئولوژی چیره زمان «هم‌دست»[۲] و درگیر است (هاچن ۱۹۸۹، ۱۴). این بدان معناست که سوژه‌ی پسانوگرا هم از نظریه ذات‌گرا بهره می‌جوید و در عین حال، در اعلام عدم حضورش، آن را به چالش و استثمار می‌کشد. این استثمار به گونه‌ای است که سوژه‌ی پسانوگرا هم از اصول متعارف نشان دادن سوژه‌ی ذات‌گرا به عنوان مفهومی «یکدست»[۳] و بدون چالش استفاده می‌کند (مانزفیلد ۱۵)، و در عین حال، به چالشی بودن و روشن نبودن فردیت و نمایش آن اشاره می‌نماید. در نتیجه، اگر فردی بخواهد به نمایش سوژه به صورت یکدست اقدام کند، سوژه‌ی پسانوگرا چنین اقدامی را دروغین، «ایدئولوژیک و سیاسی» معرفی می‌کند (هاچن[۴] ۱۹۸۹، ۴۰) و ازهم‌گسیختگی آن را «برملا» می‌سازد (مانزفیلد ۱۷۰). در برملاسازی این پوچی، سوژه‌ی پسانوگرا نگاه سیاسی نیز به خود می‌گیرد، با این تفاوت که دیگر برای خود جایگاه ایدئولوژیک خاصی را قائل نیست و به چنین جایگاه‌هایی تعلق ندارد. چنین ادراک سیاسی باعث می‌شود که سوژه‌ی پسانوگرا هیچ‌گاه از فرایند بدون غایت، از هم‌گسیخته و چالش برانگیز هویتی خود غافل نشود.

ستار پیش‌رو، حضور سوژه‌ی پسانوگرا را در نمایشنامه‌های *آخرین نوار کرپ* (۱۹۵۸) اثر ساموئل بکت[۵]، *کودک مدفون* (۱۹۷۸) اثر سام شپارد[۶]، و *مسخره بازی‌ها* (۱۹۷۴) نوشته تام استوپارد[۷] مورد بررسی قرار می‌دهد و درصدد است به این پرسش پاسخ دهد که چگونه کوچک‌ترین احتمالات ظهور فردیت نوگرا، ذات‌گرا و دلتنگ[۸] در این آثار، رنگ پسانوگرا به خود می‌گیرد، و از این رو، حس تعلق به نقطه‌ای اصیل برای سوژه به چالش کشیده می‌شود. به باور مطالعه‌ی حاضر، این سه نمایشنامه به خوبی حس تعلق و دلتنگی، و در عین حال عدم تعلق به نگرشی جوهری را نشان می‌دهند، و از این رو فردیت پسانوگرا در این نمایشنامه‌های نوگرا ظهور می‌یابد.

---

[1] Essentialism
[2] Complicit
[3] Unified
[4] Linda Hutcheon
[5] Samuel Beckett
[6] Sam Shepard
[7] Tom Stoppard
[8] Nostalgic

در بحث اول با عنوان «ساختار متنی و جابه‌جاشده[1] خاطرات سوژه پسانوگرا»، ساختار متنی و سازه‌ای خاطرات شخصیت‌های نمایش‌ها بررسی می‌شود تا غیرممکن بودن بازگشت ذهنی سوژه‌ی پسانوگرا به گذشته نشان داده شود. در این بخش تاکید خواهد شد با وجود اینکه شخصیت‌های نمایشنامه‌های انتخابی در بازگشت‌هایشان به گذشته، روایات کاملاً شخصی و نسبی خود را از زمان به کار می‌برند – خصوصیاتی که ادراک این شخصیت‌ها از زمان و خاطره را به گمان نجومیان نسبی و نوگرا می‌کند (۲۰۰۴، ۱۱) – این بازگشت‌ها منجر به شکل‌گیری هویتی یکدست حتی در سازه‌های ذهنی و انتزاعی شخصیت‌ها نمی‌شود. این عدم شکل‌گیری وضعیت روان‌گسیختگی[2] سوژه را رقم می‌زند، و از این رو در بحث دوم با عنوان «سوژه روان‌گسیخته پسانوگرا» روان‌گسیختگی سوژه‌های نمایش در شکل‌دهی حس تعلق و دلتنگی به گذشته به تصویر کشیده می‌شود. روان‌گسیختگی سوژه پسانوگرا در شخصیت‌های نمایش، حس دلتنگی به گذشته را به سازه‌ای «ازهم‌گسیخته» و «ناپیوسته» تبدیل می‌کند، و هرگونه تلاش برای شکل‌گیری اصالت و پیوستگی در گذشته را به چالش می‌کشد (مانزفیلد ۱۴۰). در نمایشنامه‌ها مشخص می‌شود که حتی امید به رسیدن به تصویر با ثبات انتزاعی از دنیای اطراف و خصوصاً گذشته ناکام می‌ماند؛ امیدی نوگرا که شخصیت‌های نوگرا با تمسک با آن درصدد بودند «با بازنمایی انتزاعی، تصویری بی‌حرکت و ثابت از جهان ارائه {دهند} و در ارتباط با آن تصاویر احساس آرامش {کنند}. از سوی دیگر، این ثبات و آرامش انتزاعی جبرانی برای تجربه چندپاره و بدون تداوم آنها از جهانی است که دیگر با آن رابطه طبیعی و مستقیم ندارند» (نجومیان ۲۰۰۴ ، ۱۳). پس با این اوصاف، می‌توان نتیجه گرفت که فردیت پسانوگرا امکان شکل‌گیری انتزاعی‌ترین توهم ثابت فردیتی را از بین می‌برد (خصوصیتی نوگرا)، و تنها ازهم‌گسیختگی را در فردیت به نمایش می‌گذارد. در بحث آخر مقاله با عنوان «تعلق دربرگیرنده[3]سوژه پسانوگرا به موقعیت‌های گفتمانی[4]»، تعلق و عدم تعلق شخصیت‌های نمایش به تناظرات ساختارهای دوگانه بررسی می‌شود. این نوع تعلق و عدم تعلق، نوعی «ترس و نگرانی همیشگی» از عدم حضور فردیت را در شخصیت‌ها ایجاد می‌کند و «مرز میان خود و دیگری» را در آنها از بین می‌برد (هاچن ۱۹۸۹، ۱۸۰). آنها به این نکته پی می‌برند که پرسش در مورد اصلیت فردیت در گذشته بی‌فایده است، چون که گذشته و حال شرطی و سازه‌ای ساخته می‌شوند و به عنوان پیامدهای فردیت ازهم گسیخته شکل گرفته‌اند. در آثار انتخابی، تمنای شخصیت‌ها در نائل شدن به نقطه‌ای اصیل در فردیتشان خصوصیت نوگرایشان را نشان می‌دهد، ولی

[1] Dislocated
[2] Schizophrenic
[3] Inclusive belonging
[4] Discursive nodes

عدم موفقیت آنها در نائل شدن به این نقطه آنها را به ازهم‌گسیختگی کاملاً بی‌معنای دنیای اطرافشان پرت می‌کند، و آنها را بین دو موقعیت نوگرا و پسانوگرا در شرایط گذار قرار می‌دهد.

در این جستار، کتاب *فردیت*[1](۲۰۰۰) نیک مانزفیلد[2] و آثار لیندا هاچن[3]، نظریه‌پرداز بنام پسانوگرا، با عناوین *سیاست پسانوگرایی* (۱۹۸۹) و *سخن‌شناسی پسانوگرایی* (۱۹۸۸) به عنوان منابعی برای درک شاخصه‌های سوژه‌ی پسانوگرا درنظر گرفته شده است. در کتاب مانزفیلد به مفهوم سوژه و فردیت، نگاه فشرده و در عین حال جامعی اوجود دارد و پژوهش حاضر، نگاه خود را در تشخیص فردیت پسانوگرا از دیگر انواع فردیت‌ها از این کتاب گرفته است. از سوی دیگر، مقاله به این نکته علم دارد که سوژه‌ی پسانوگرا در موضعی که می‌خواهد آن را به چالش بکشد همدست است و نمی‌تواند مطلقاً از آن فاصله بگیرد؛ ادراکی که از مطالعه آثار ذکرشده هاچن حاصل شده است.

از دو کتاب امیر علی نجومیان با عناوین *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات* (۲۰۰۴) و *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات* (۲۰۰۶) دراین پژوهش بهره گرفته شده است تا غنای ادراکی از شرایط گذار بین نوگرایی و پسانوگرایی به دست آید، و به این گزاره برسد که پسانوگرایی به تعبیری نسخه رادیکال‌شده نوگرایی است؛ نسخه‌ای که اعتقاد به هیچ نقطه اتکا و اصیلی – ولو انتزاعی – ندارد، و به تعبیری ارتباط حقیقی‌تری را با دنیای اطراف برقرار می‌نماید. همان‌طور که نجومیان پیرامون نوگرایی بیان می‌دارد، این جریان در هنر و ادبیات از دنیای اطرافش خسته بوده، و درصدد تصویری انتزاعی و غیرمحاکاتی[4] – ولو ازهم‌گسیخته – از دنیا بوده است: «انتزاع حرکتی عکس محاکات را انجام می‌دهد و به دنبال تقلیدی از دنیا نیست. انتزاع درصدد ارائه‌ی تصویری ایستا در مقابل جهان پرآشوب است و می‌خواهد به استقلالی از ارجاعات تصویری جهان بیرون برسد. در این استقلال، هنر انتزاعی مدرنیسم می‌خواهد از شمایلات بیرونی دور شود و به شکل غیرتلویحی[5] و غیرعینی[6] در بیاید» (۲۰۰۴، ۱۴-۱۳).

در کنار این آثار که به مقاله ادراکی از نوگرایی و پسانوگرایی را ارزانی می‌دارند، مقاله‌ی آثار منتقدان دیگر نیز استفاده شده است. مالکین[7] در «موضوعات مربوط به خاطره در *آخرین نوار کرپ* و *نه من*» (۱۹۹۷) نکات قابل تاملی را در مورد خاطره و ازهم‌گسیختگی آن در سوژه بکتی مطرح می‌کند. مالکین

[1] *Subjectivity*
[2] Nick Mansfield
[3] Linda Hutcheon
[4] Non-imitative
[5] Non-figurative
[6] Non-objective
[7] Malkin

بر این گمان است که این ازهم‌گسیختگی نتیجه نوعی افزونگی مکرری[1] است که در آثار بکت به چشم می‌خورد. در کنار مالکین، لوگلین[2] در «رویای عشق: تئاتر بکت و ساخت سوژه پسانوگرا» (۲۰۰۱) پیرامون عشق در آثار بکت و چگونگی بازنمایی آن در ساختارهای متنی، موقتی و گذرا سخن به میان می‌آورد. در کنار این دو نویسنده، کاواشیما[3] سوژه ابسورد و ازهم‌گسیخته بکتی را به بحث می‌گذارند. ادلر[4] در «تکرار و پسرفت در *کودک مدفون* و *نفرین طبقه رنج‌دیده*» (۲۰۰۲) از خاصیت پس‌رونده و متحجر ایده‌ال‌های رویای امریکایی و اصالت امریکایی در *کودک مدفون* سخن به میان می‌آورد (۱۱۱). بیگزبی[5] در «مجروح متولدشده: تئاتر سام شپارد» (۲۰۰۲) از بازنمایی «مجروح» و ناقص ایده‌های اصالت‌گرا و ذات‌گرا در تئاتر امریکا و خصوصا آثار شپارد می‌گوید (۷). عسکرزاده طرقبه (خوانش نقادانه نمایشنامه‌های پسانوگرای سام شپارد ۲۰۱۹)، و حوثی و شوشتریان (خوانش پسانوگرای نمایشنامه *کودک مدفون*، اثر سام شپارد ۲۰۱۱) در آثار خود خوانش‌های پسانوگرای قابل‌تاملی را مطرح می‌کنند. آنها فردیت روان‌گسیخته، مضطرب، هبوط‌کرده و گفتمانی آثار شپارد را تشخیص و مورد کنکاش قرار می‌دهند. در پایان بایستی به آثار منتقدینی مانند غنی (*مسخره‌بازی‌ها: حرکت پینگ‌پنگی* نمایشنامه بین سیاست و هنر ۲۰۰۶)، جنکینز[6] (*نمایشنامه تام استوپارد* ۱۹۸۹)، و راد[7] (نظرات شخصیت کار پیرامون هنر و سیاست در نمایشنامه *مسخره‌بازی‌ها* اثر تام استوپارد ۱۹۸۳) اشاره کرد. در این آثار بینامتنیت و عناصر سیاسی *مسخره‌بازی‌ها* مورد بررسی قرار می‌گیرد و در آنها هنر و سیاست به‌سان فعالیت‌هایی گفتمانی و خنده‌دار در نظر گرفته می‌شود؛ فعالیت‌های خنده‌داری که سبب می‌شوند شخصیت‌ها نتوانند مراکز معناساز را در نمایشنامه جدی بگیرند و از آنها دوری بگزینند.

۲– بحث و بررسی

ساختار متنی و جابه‌جا شده‌ی خاطرات سوژه‌ی پسانوگرا

خاطرات سوژه‌ی پسانوگرا به صورت غیر قابل کنترلی به «مادیت»[8] تبدیل شده و به «هستی‌شناسی دوگانه‌ی خود ظاهر بیرونی» داده است (مالکین ۲۸). در این سوژه به‌وسیله‌ی چنین خاطرات جابه‌جاشده و نامعتبری، مفهوم به یادآورده‌شده در «فعل و انفعالات اصوات درونی، تعدد ادراک فردیتی، پیچیدگی

[1] Iteration
[2] Laughlin
[3] Kawashima
[4] Adler
[5] Bigsby
[6] Jenkins
[7] Rod
[8] منظور از مادیت داشتن خروج مفهوم خاطره از مهمی انتزاعی و اختصاص مفاهیمی کاملاً مادی، تعویض‌پذیر و قابل دستکاری به آن است. این مهم موجب می‌شود بیش از پیش به ذات متنی خاطره از طریق این مابه‌ازاهای مادی توجه شود.

عاملیت، همزمانی گذشته و حال و در نتیجه از هم‌گسیختگی زمانی» قرار می‌گیرد و ذات «متلاشی‌شده»ی خود را نشان می‌دهد (مالکین ۲۹). چنین فروپاشی فردیتی، «افزونگی مکرری» را در فرایند یادآوری ایجاد می‌کند و در عین حال، به صورت «بازگویی‌های پسانوگرا»[1] عمل می‌نماید (مالکین ۲۸). در نتیجه، تکرار و بازگویی پسانوگرا همواره عینیت و تمایز ظاهری در ساختارهای تکراری را به سخره می‌گیرد و تمایزات و شباهت‌های این نوع ساختارها را به‌سان بازگویی‌های تجزیه‌ناپذیر و لاینحل نشان می‌دهد.

در راستای تعدد فردیتی سوژه‌ی پسانوگرا، نمایشنامه *آخرین نوار کرپ* سلسله‌ای از نمودهای هویتی کرپ را نشان می‌دهد. به عنوان مثال، یکی از این فردیت‌های نشان‌داده‌شده، کرپی است که در حال یادآوری عشق وداع‌یافته‌اش است. این یادآوری، به‌وسیله بیان شدن در سه قطعه متمایز و دیگر یادآوری‌های گذشته کرپ پراکنده شده است. از همان ابتدا، کرپ می‌داند که نتیجه «تمامی آن مشقت‌های عاشقانه، تصویر دختری با لباس کهنه سبز کنار سکوی قطار است. مگه نه؟» (بکت ۲۰۳). این پراکندگی، تاثیر روایی‌اش را در فردیت حاضر کرپ و تلاش وی در ضبط کردن صدایش نشان می‌دهد و روایت ازهم‌گسیخته‌ای را ایجاد می‌نماید. خوانندگان و بینندگان نمایش حتی نمی‌دانند که کرپ با این بانو ارتباطی داشته است یا خیر، چون در جایی کرپ می‌گوید که «با وجود اینکه جرات صحبت کردن با او {خانم} را که همواره به طرف او می‌نگریسته به خود داده، ولی او ناگهان من {کرپ} را تهدید کرده که به پلیس زنگ خواهد زد» (بکت ۲۰۵). در جایی دیگر از نمایش، او از قصد خودش برای ضبط «خیال» خود از رابطه با این خانم سخن به میان می‌آورد (بکت ۲۰۷)؛ خیالی که معلوم نیست یاداوری و خوانشی از یک خاطره است یا سازه‌ای کاملا تصنعی. تکرار فیزیکی شکل‌گرفته‌ی خاطرات کرپ به‌وسیله‌ی نوارها هیچ تضمینی برای وی و خوانندگان/بینندگان در رسیدن به خاطره‌ای اصیل و یکتا ایجاد نمی‌کند و با محدود کردن دنیای انتزاعی ذهنی در دنیای ضبط‌شده‌ی نوارها، خاطره را به مفهومی سازه‌ای و متنی تبدیل می‌کند. کرپ دیگر نمی‌تواند خود را ورای «فردیت مادی‌شده» نوارها ببیند و برای او، نوارها «استعاره‌های هویتی» هستند (مالکین ۲۸)؛ استعاره‌هایی که هیچ کدامشان تصویری معین و غایتمند را از خاطرات کرپ گواه نمی‌دهند. تلاش کرپ در یافتن هویت و روایتی یکدست از گذشته به‌وسیله‌ی تمسک جستن به نوارهای ضبط‌شده ، تلاشی نوگرا است. این تلاش در راستای این خصوصیت نوگرا است که نجومیان از آن با عنوان «زمان ذهنی» یاد می‌کند: «حرکت خطی و عِلی، طبیعت حقیقی زمان را به نمایش نمی‌گذارد و در عوض، زمان ذهنی (روانی یا شخصی) – که در آن تحریف، عدم تداوم، افت و خیز و ناهمخوانی حکم‌فرماست – جایگزین آن

[1] Iteration

می‌شود» (۲۰۰۴، ۱۷). کرپ با جلو عقب کردن این نوارها تلاش در «تحریف» خاطرات خود دارد تا ماحصل آنها به وی نوعی هویت و فردیت یکه دهد؛ فردیتی که به دست نخواهد آمد چون ادراک وی از زمان از طریق نوارهایی ماشینی شکل گرفته که با وجود اعطای انعطاف‌پذیری به کرپ در ارجاعاتش به گذشته، مهندسی شدن کاملاً «موقتی و در حال شدن»[1] زمان و در نتیجه خاطره را به رخ وی و خوانندگان می‌کشد (نجومیان ۲۰۰۶ ، ۱۳)، و امید بازگشت را به اصالت زمانی و فردیتی ثابت غیرممکن می‌سازد.

در نمایشنامه بکت، کرپ در فرایند دائمی تهی شدن[2] قرار می‌گیرد. این تهی شدن از «زمان آینده — که رنگ پریده و مات است — به سمت زمان گذشته — که سیال، متلاطم و رنگارنگ است — انجام می‌شود.» (مالکین ۳۰). در بازگشت به گذشته، کرپ فقط می‌خواهد عمل بازگشت به گذشته را به شکلی اجباری انجام دهد و به قول خودش، «شر» عمل یادآوری را با بازگشت به نوارها بکند (بکت ۲۰۸)، ولی شر آنها کنده نمی‌شود. کرپ مرتب می‌خواهد عمل یادآوری را به تاخیر بیندازد، چون می‌داند که خاطره در خود تنها «امید به خوشحالی» را در گذشته تداعی می‌کند که هیچ‌گاه فرا نمی‌رسد (بکت ۲۰۸). او همواره با نسخه‌هایی از فردیت خود در گذشته روبرو می‌شود که سنخیتی با یکدیگر ندارند؛ یکی از آنها وصال و حضور کرپ با معشوق را تداعی می‌کند، دیگری بر خیالی بودن آن تاکید می‌کند و نسخه‌ای دیگر بر انزجار خانم مورد نظر از کرپ اشاره دارد. عدم اطمینان حتی از این مهم که آیا این خانم کرپ را دوست داشته یا نه تلاش ذهنی و نوگرای کرپ را برای ساخت و پردازش واقعیتی تسکین‌دهنده – چه بسا ذهنی و انتزاعی – ناکام می‌گذارد؛ تلاشی نوگرا که درصدد است این مهم را القا نماید «واقعیت درونی و ذهنی تنها شکل مورد پذیرش هویت مدرنیست {نوگرا} است» (نجومیان ۲۰۰۴، ۲۴). این ناکامی موجب می‌شود که خوانندگان امکان رخداد هر دوی این شرایط – رابطه داشته یا نداشتن کرپ با خانمی در گذشته – را ممکن بدانند، و نوعی تکثر جابه‌جاشده‌ی خاطرات در گذشته را ممکن ببینند؛ تکثری که کاملاً پسانوگرا است، و «قرارگیری دو یا بیشتر دو وضعیت یا موقعیت در آن واحد، و قائل شدن به بیش از یک نوع واقعیت غایی» را بشارت می‌دهد (نجومیان ۲۰۰۴، ۱۵). کرپ نمی‌تواند به سان «صدای مدرنیست {نوگرای} برتری باشد تا بتواند با وجود نشان دادن روایت ناپیوسته همیشه آن روایت را به تصویری کلی و تمام ختم و جمع‌بندی نماید» (نجومیان ۲۰۰۶، ۱۷). به این تعبیر، کرپ تنها بازمانده‌ای نحیف از فردیت نوگرا است که گمان دارد عمل یادآوری به وی جایگاهی برتر و تک‌صدا می‌دهد، اما واقعیت این است که تکثر نوارها روایاتی ضدونقیض حتی پیرامون

[1] Contingent and in the state of becoming
[2] Decantation

اتفاقاتی که رخ داده ارائه می‌کنند. در این میان، «هیچ روایتی بر روایت دیگری ارجحیت ندارد، چون هر کدام بخشی از واقعیت و حقیقت بازنمایی‌ناپذیر کرپ را تداعی می‌کنند» (نجومیان ۲۰۰۶، ۱۷) و نوعی افزونگی مکرر دارند که روایات تکراری، ولی افزونه، را از اتفاقات یکه در گذشته بازنمایی می‌نمایند.

کرپ با هر یادآوری فردیت متفاوتی را از خود رقم می‌زند، و نمی‌تواند دوگانگی گذشته و حال را حفظ کند. همان‌طور که طرقبه معتقد است عدم حفظ این دوگانگی موجب می‌شود «کرپ در تمام طول زندگی‌اش احساس سرافکندگی کند و مخاطب با گوش کردن به صدای ضبط‌شده‌ی او این موضوع را در یابد. وضعیت گذشته‌ی او همانند وضعیت فعلی‌اش ناامیدکننده است» (عسکرزاده ۲۰۱۹، ۲۲۳). از سوی دیگر، نبود زمان آینده موعود برای داشتن چشم‌اندازی متفاوت، امکان بیان روایت را منوط به زمان گذشته‌ای می‌پندارد که دچار گسست و انشعاب است و فردیتی را نشان می‌دهد که علیه پیوستگی خود به افزونگی مکرر رسیده است. این افزونگی به حدی به صورت مطلق انجام می‌شود که ادغام هویتی برای کرپ قابل تصور نیست و فقط در حالت از هم‌گسیخته و غیرخطی در قالب چند نوار ضبط‌شده نمود خارجی پیدا می‌کند. کرپ گمان می‌کند که بازگشت‌های مکرر به یک جمله و تصویر خواستنی می‌تواند تصویری دلپذیر از گذشته را برایش فراهم آورد و خاطرات تلخ و ناخواستنی را برایش حذف کند. او سه بار این جملات را در نمایشنامه‌ای که تقریبا شش صفحه است تکرار می‌کند: «کنار او دراز کشیده بودم و سرم و دستهایم روی سینه‌هایش بود. هیچ تکان نمی‌خوردیم، ولی همه‌چیز اطراف ما و زیر ما به آرامی تکان می‌خورد و ما را نیز تکان می‌داد» (بکت ۲۰۷). این همان یادآوری تمثیلی پسانوگرا است. از یک سو، کرپ در این خاطره می‌خواهد روی ارزش تغییرناپذیر و ثابت تصویری ذهنی تاکید کند و از سوی دیگر، می‌داند که همه‌چیز اطراف این تصویر در حال تغییر است و باعث تغییر و فناپذیری این تصویر است. بازگشت‌های مکرر او به این تصویر فقط منجر می‌شود که وی خود را در بازنمایی این احساس دوگانه و متضاد همدست ببیند و از این رو، در پایان نمایش می‌گوید: «با وجود اینکه {این خاطرات} بهترین سالهای زندگی‌ام بوده‌اند، ولی دیگر بازگشت آنها را تمنا ندارم» (بکت ۲۱۰). او می‌داند که حتی این خاطره – لحظه وصال او با معشوقش – یک سازه متنی در قالب چند نوار صوتی است؛ نوارهایی که صرفا تعدد بازنمایی‌ها را از لحظه‌ای تداعی می‌کنند و افزونگی مکرر دارند؛ افزونگی که در شباهت‌ها میان روایات کرپ از گذشته تمایزات لاینحل و متناقضی می‌یابد.

مانند نمایش *آخرین نوار کرپ*، عمل یادآوری تیلدن و وینس، از شخصیت‌های اصلی در نمایش *کودک مدفون*، سازه‌ای و متنی است و رابطه مستقیم و علت و معلولی با اتفاقات و رخدادهای واقعی تاریخی ندارد. هر دوی این شخصیت‌ها با تردید به گذشته خود رجوع می‌کنند، و در آخر نمایش نیز تصویر روشنی از گذشته آنان برای بینندگان و خوانندگان حاصل نمی‌شود. ابتدای پرده دوم نمایش،

وینس به همراه شلی، دوست‌دخترش، به خانه پدری خود می‌رسند و آن را به‌سان یک نقاشی بدیع «نرمن راکول» می‌یابند (شپارد ۱۳۰۱). وینس خانه پدری را «میراث» خود می‌داند، و آن را نمودی از «امریکایی» بودن قلمداد می‌کند. شلی از همان ابتدا تاکید دارد که وینس نباید این تصاویر به‌ظاهر اصیل امریکایی و میراث‌گونه را «جدی» بگیرد (شپارد ۱۳۰۲). وینس در اولین مواجهه خود با خانواده اصیلش داج را پدربزرگ منفعل و شیرین‌مغزی می‌یابد که هوش و عقل درستی ندارد و حتی وینس را به یاد نمی‌آورد. داج، که نمود اصالت امریکایی است، اصالت خود را در «احمق» و «زرنگ» خواندن اهالی ایالت‌های دیگر مانند فلوریدا و کالیفرنیا تعریف می‌کند، و نمی‌تواند به لحظه‌ای اصیل و ذاتی برای توجیه این اصالت بازگردد (شپارد ۱۳۰۵). او در جایی از نمایش می‌گوید: «شما امیدوارها همه یه جور هستید. اگه خدا نباشه، دل به مرد یا زن می‌بندید و اگه یه مرد و زن هم نباشه، دل می‌بندید به زمین و یه نوع آینده کوفتی.» (شپارد ۱۳۱۲) در این قسمت، داج خود را به چالش می‌کشد، و به عنوان قلب اصالت امریکایی امید داشتن به خاطره و تصویر ذهنی از یک زمین، مرد، زن و آینده را به‌سان مجموعه‌ای از افزونه‌های مکرر (که فقط رنگ و لعاب ظاهری‌شان تغییر می‌کند) در نظر می‌گیرد. گویی وی به همه این مرکزیت‌ها (خدا، زن، مرد، آینده، زمین) ارزشی متنی، سازه‌ای و موقت می‌بخشد.

قبل از ملاقات با داج و خانه میراثی وینس، شلی فکر می‌کرده که در چنین خانه‌هایی همواره مهمانی‌هایی با «شام بوقلمون» و «پای سیب» برپاست (شپارد ۱۳۰۵)؛ تصویری که تا آخر نمایش متبلور نمی‌شود. تصویر ایده‌الی که وینس از خانه پدری ترسیم می‌کند اینقدر از واقعیت زمان حال فاصله دارد که وینس مجبور می‌شود برای یافتن لنگر زمانی و مکانی ثابت در گذشته به شکل خنده‌آوری تلاش کند و در جایی از نمایش بگوید: «پدربزرگ، من اونقدرا هم تغییر نکردم. از نظر جسمانی همون اندازه هستم؛ وزنم هم ثابت مونده و همونقدرم. {...} ببین. یادت میاد اینو؟ من می‌تونستم انگشت شستمو کامل خم کنم. من این کارو سر میز شام می‌کردم» (شپارد ۱۳۰۷). این تلاش بیهوده برای پیدا کردن گذشته‌ای ملموس مانند تلاش بردلی، برادر ناقص‌العضو تیلدن و عموی وینس، است که می‌خواهد تیلدن را به عنوان قهرمان بیسبال و مدال‌آور معرفی کند، ولی در عین حال او را ترسو می‌خواند و می‌گوید: «{تیلدن} همواره در حد مرگ ترسو بود و از چیزا می‌ترسید» (شپارد ۱۳۱۱).

خلاف وینس و بردلی، تیلدن حتی تظاهر به داشتن میراثی گرانبها را انجام نمی‌دهد و بر این گمان است که «زمانی فرزندی داشته، ولی خیلی وقت پیش وی را به خاک سپرده است.» (شپارد ۱۳۰۶) از این رو، هر وقت وینس تیلدن را «پدر» صدا می‌زند، او خود را مخاطب این عنوان نمی‌بیند. او با تردید می‌داند که زمانی پدر بوده، ولی علم بر این نکته ندارد که چه‌زمانی این عنوان را داشته و از دست داده

است. یکی از خاطراتی که وی به روشنی یاد دارد علاقه وی به رانندگی است؛ عملی که هیچ‌گاه یک فرد را در نقطه‌ای خاص و ثابت قرار نمی‌دهد و سبب تغییر مکانی فرد می‌شود. در کنار این خاطره، تیلدن از مرگ نوزاد یاد می‌کند؛ یادآوری که در روایتی مشخص و قابل‌اعتماد قرار نمی‌گیرد و اهمیت پیدا نمی‌کند. چنین ناتوانی خاطره در بازگشت به خاستگاهی اصیل، «حس تعلق خانوادگی» وینس و تیلدن را، به عنوان یکی از عناصر اصلی «رویای امریکایی»، به چالش می‌کشد، و هر دوی آنها را در «گفتمان از هم‌گسسته‌ای از گذشته وحال» قرار می‌دهد که «آینده به عنوان غایت آن تعریف نشده است» (حوثی و شوشتریان ۸۴).

در نهایت، به جابه‌جایی خاطرات در نمایشنامه *مسخره‌بازی‌ها* اشاره می‌کنیم. در این اثر، هنری کار[1] نماد بارز خاطرات ازهم‌گسیخته است. او برای تصمیم اخلاقی در عشق تصمیم می‌گیرد که «کیک» بخورد، چون می‌داند سنگ محک دیگری در اختیارش نیست (استوپارد ۵۵). هنری به خوانندگان/بینندگان نمایش نشان می‌دهد که برای او اهمیت تاریخی روزی که در آن می‌خواهد تصمیمی اخلاقی را با خوردن کیک انجام دهد مهم نیست، چون اگر مهم بود، به اتفاق تاریخی نوزدهم مارس که نادیا به آن اشاره کرده بود، توجه می‌کرد. در این نقطه از نمایش است که هنری ارزش‌گذاری متنی و شرطی را برای وقایع تاریخی و گذشته در نظر می‌گیرد و از عطاکردن ارزشی بیشتر به آنها قاصر است. او حتی شخصیت لنین را «اختراعی» می‌داند که متنیت تاریخ بر ما تحمیل کرده و می‌توانسته راه متنی دیگری را برای تداوم خود در پیش گیرد (استوپارد ۵۶). در جایی از نمایش هنری به لنین می‌گوید: «مارکسیسم تو یک تظاهر محض است. تو یه بورژوازی بی‌آزاری که دست‌وپاتو در یک انقلاب تمام‌عیار گم خواهی کرد. تو فقط یک هنرمندی و با هیچ برابری» (استوپارد ۵۷). در آخر نمایش، بینندگان/خوانندگان حتی اطمینان ندارند که آیا هنری جوان در این وقایع حضور داشته است یا خیر. شخصیت پیر هنری به هنری جوان می‌گوید که او حتی لنین را ملاقات نکرده و مشاور اعظم نیز نبوده است. مشاهده این تضادها می‌تواند فرد را به یاد مشاهده‌ای در مقاله پریسا پوینده و زهره رامین بیندازد که در آن بیان می‌دارند ساختار استعاره‌ای زبانی که برای رجوع به وقایع و اشخاص تاریخی استفاده می‌شود موجب شده «اشخاص با نظام‌های فکری منحصربه‌فرد که با یکدیگر ارتباطی نیز ندارند بر ساختارهای فکری دیگران تاثیرگذار باشند» (۱۸۸). این تاثیرگذاری موجب می‌شود امکان تمیز دادن شخصیت‌ها از یکدیگر و حتی از نسخه شخصیتی خودشان در گذشته دشوار و حتی ناممکن شود. این عدم امکان موجب می‌شود که حداقل دونسخه فردیتی از شخصیت‌ها و خاطراتشان برای خوانندگان شکل گیرد – نسخی که حتی می‌توانند یکی از جنبه‌های فردیتی لنین را با عنوان «بورژوازی

[1] Henry Carr

بی‌آزار» خلاصه نمایند – و خوانندگان از ظریق ارجاع به این نسخ «در هر شخصیت و هر مکتب فکری، با مفهوم متضاد و دیگری آن نیز مواجه شوند و آن را مورد قضاوت قرار دهند» (پوینده و رامین ۱۸۸).

در نمایشنامه استوپارد، میزان خاطره‌زدایی هنری می‌تواند ذات ازهم‌گسیخته «فردیت متنی یک مورخ» را به تصویر بکشد (جنکینز ۱۱۵). یادآوری سیسیلی و هنری پیر مبنی بر معتبر نبودن عینی و روایت‌های تاریخی هنری بر این نکته صحه می‌گذارد که خاطرات تاریخی ما چیزی جز اختراعات و بازنمایی‌های متنی از وقایع تاریخ نیست. با این ادعا، مطالعه پیش رو، جانب نظر سیسیلی را در نمایش می‌گیرد تا نظر هنری. سیسیلی بر این باور است که «{متنیت} هنر در حالی که حاصل جریان‌های مادی جامعه است، آنها را به نقد نیز می‌کشد.» (استوپارد ۵۰). خلاف سیسیلی، هنری براین گمان است که تغییر در متنیت هنر و هر روایت متنی فقط حاصل «تغییرات در جامعه است و توسط آن متحول می‌شود.» (استوپارد ۵۰) در حالی که هنری نمی‌خواهد قبول کند که رابطه تحولات مادی جامعه، روایت و بازنمایی متنی خطی نیست، سیسیلی به این نکته پی برده که رابطه بین مادیت تاریخ و بازنمایی متنی و هُنری آنها گفتمانی، غیرخطی و دوطرفه است و با وجود اینکه این رابطه غیرقابل اعتماد است، او می‌داند که این تنها مادیت موجود برای فردیت امروز است.

مانند نمایشنامه بکت، ساختار ارجاعات به گذشته در نمایشنامه‌های شپارد و استوپارد موقتی و مملو از روایات و ارجاعات متناقض است. وینس و بردلی در *کودک مدفون* و هنری و لنین در *مسخره‌بازی‌ها* گمان می‌کنند که در نهایت با تمسک جستن به یکی از این روایات از گذشته می‌توانند برای خود هویتی باثبات را شکل دهند؛ ثباتی که به عنوان مثال برای وینس و بردلی به‌وسیله اتکا به هویت خانوادگی می‌تواند شکل گیرد. آنها گمان می‌کنند که در این آشوب صدایی برتر و روایت‌ساز خواهند داشت، و با این کار، با وجود نشان دادن ازهم‌گسیختگی گذشته، می‌توانند روایتی ذهنی ولی قدرتمند و اصیل را از گذشته ارائه نمایند. این گمان جنبه نوگرای شخصیت‌ها را شکل می‌دهد. در عین حال، ناتوانی این شخصیت‌ها در حفظ این روایت، هویت اصالت‌گرا و نوگرای آنها را به چالش می‌کشد. در *مسخره‌بازی‌ها*، لنین به سان یک «بورژوازی بی‌آزار» نمود پیدا می‌کند، و تیلدن روایتی کاملاً متناقض و تهی‌ساز را علیه اصالت‌گرایی وینس و بردلی مطرح می‌کند. به تعبیر نجومیان، «این خوانش در زمان پست‌مدرن ارتجاعی نیست و نمی‌خواهد مفاهیمی اصیل را به سان سنگ محک پیدا کند. این خوانش همواره نگاه مزاح‌آلودی را به گذشته می‌اندازد، نمی‌خواهد خود را فقط با یک نوستالژی گسسته به گذشته تعریف کند و خود را خارج از سیر دایره‌ای زمان و تاریخ نمی‌بیند. در این شرایط، انسان فقط به

تکه کاغذی[1] تبدیل می‌شود که گذشته روی آن مدام می‌نویسد» (۳۴–۳۵). عدم امکان نائل شدن به سنگ محک در گذشته موجب می‌شود ادعاهای اصالت‌گرای کرپ در عمل انتزاعی یادآوری، تاکید بردلی و وینس به گذشته اصیل امریکایی و تاکیدات سیاسی لنین — و حتی تاکیدات هنری تزارا — در نمایشنامه‌ها به سان گزاره‌های هم‌نشین و مجاوری[2] تبدیل شوند که «با هم هماهنگی و ارتباط ندارند» و حتی با یکدیگر «رابطه برهم‌نشینی یا تلفیق[3]» شکل می‌دهند (نجومیان ۲۰۰۶، ۳۳).

پس از تشخیص جابه‌جایی خاطرات بایستی به یکی از پیامدهای این جابه‌جایی توجه شود که همانا روان‌گسیختگی سوژه است؛ موضوعی که در بخش بعدی به آن خواهیم پرداخت، و آن را به عنوان شاخصه‌ای دیگر از سوژه پسانوگرا در نظر خواهیم گرفت.

سوژه‌ی روان‌گسیخته پسانوگرا

با زیر سوال بردن سوژه‌ی ذات‌گرا، سوژه‌ی پسانوگرا هویت متمایزی را ایجاد نمی‌کند. پس از فروپاشی سوژه‌ی ذات‌گرا، سوژه‌ی پسانوگرا از نظر گفتمانی حالت «فرامعین»[4] پیدا می‌کند و خطر «همدستی» دوباره را با فردیت ذات‌گرای فروپاشیده‌شده به جان می‌خرد (*هاچن* ۱۹۸۸، ۱۲۶). فردیت در این شرایط نمی‌تواند «عاملیت مستقلی داشته باشد و فقط محدود به تاثیرات گفتمانی و قراردادی[5] خواهد بود» (*هاچن* ۱۹۸۸، ۱۸۹). چنین فردیتی همواره تهدید همدستی با ذات‌گرایی و دیگر مکاتب ایدئولوژیکی، و فناپذیری و بی‌ثباتی را احساس می‌کند. همان‌طور که از معصومی در کتاب فردیت مانزفیلد نقل شده:

{فردیت پسانوگرا} توسط اتفاقات غیرمنتظره تعریف می‌شود و پایه وجودی ما را بی‌اساس می‌کند. از این رو، چنین فردیتی همواره گمان دارد که فاجعه‌ی قریب‌الوقوعی برایش اتفاق خواهد افتاد و در سایه چنین احساسی زندگی می‌کند. از این رو، جامعه و یا جوامعی که چنین فردیتی را در بر می‌گیرند نیز به دنبال بازگشت به سرزمین و مفهوم وعده داده‌شده‌ای نیستند، بلکه از بقای خود در فاجعه‌ای آگاه هستند که گذشته و حالشان را در بر گرفته است. محتوای فاجعه اهمیت چندانی ندارد و جزییاتش در تعدد عاملیت‌ها و زمان محو می‌شود. دیگر دشمن و ضد انسان را نمی‌توان در یک مرکزیت و یک نقطه جمع کرد و کوچکی و یا بزرگی دشمنی دیگر مهم نیست. (مانزفیلد ۱۶۹)

[1] Palimpsest
[2] Juxtaposed
[3] Superimposition
[4] Over-determined
[5] Arbitrary

این فاجعه‌ی نامعلوم، می‌تواند خود را در استانداردسازی محیط توسط رسانه و آمیزش فردیت ما در آن نشان دهد. این رسانه، که زبان، فناوری، خاطره و روایت را در خود شامل می‌کند، منجر به جابه‌جایی و سردرگمی سوژه می‌شود، روان وی را «گسیخته و سیال» می‌کند و او دیگر نمی‌تواند «دسته‌بندی‌های فکری، اطلاعاتی و ذهنی» انجام دهد (استراوس ۳۶۲)؛ دسته‌بندی‌هایی که سوژه‌ی نوگرا حداقل به وجود و کارایی آنها در گذشته‌ای ازدست‌رفته باور داشته، و همین باور وی را از روان‌گسیختگی تا حدی حفظ می‌کرده است. این دسته‌بندی‌ها است که کرپ را تشویق می‌کند به خصوصیت ضبط و فهرست شدن خاطرات در نوارها تمسک کند؛ تمسکی که محکوم به شکست است، و عدم اطمینان به خاطرات و دانسته‌ها از گذشته و روان‌گسیختگی را شکل می‌دهد. سوژه‌ی روان‌گسیخته نمی‌تواند از اضطراب گسیختگی و همدستی در مکاتب ایدئولوژیکی فرار کند و همواره خود را ساخته گسسته «دال‌های[1] نامربوط» می‌بیند (استراوس ۳۶۳). با وجود اینکه سوژه‌ی پسانوگرا در ابتدا از گسیختگی خود آگاه نیست و از روی اضطراب در صدد یافتن غایت هویتی برای خود است، ولی به تدریج با این اضطراب کنار می‌آید. دیگر گذشته به سادگی برای این فردیت در دسترس نیست و از این رو، فردیت پسانوگرا فقط دسترسی شرطی را به آن حفظ می‌نماید.

در نمایشنامه‌ی *آخرین نوار کرپ*، کرپ در اولین نوار ضبط‌شده، کرپی را می‌یابد که ادعای تکامل‌یافتگی و تغییر را در خود دارد. او در اولین نوار می‌گوید: «باورش سخته که فکر کنم چنین توله‌ای بودم؛ با چنین آرزوها، بلندپروازی‌ها و تصمیمات. الهی شکر که اون روزهای جوانی به سر اومد» (بکت ۲۰۳). او همین نگاه و رفتار را هنگامی که روی صحنه در حال سخن‌گفتن است تکرار می‌کند و خطاب به بینندگان/ خوانندگان می‌گوید: «همین الان داشتم به این حروم‌زاده‌ای که مثلا سی‌سال پیش بودم گوش می‌دادم. باورش سخته که قبول کنم اینقدر ضایع بودم، ولی خدا رو شکر تموم شد و من دیگه اون نیستم» (بکت ۲۰۶). کرپ به‌وسیله گوش دادن به نوارها و ضبط نوارهای جدید می‌خواهد توجیه کند که تکامل و تغییر خطی در فردیتش در حال رخ دادن است. او حین نشان دادن این روایت به ظاهر خطی، خود و خوانندگان را به خنده نیز وادار می‌کند؛ خنده‌ای سوزناک[2] که «عکس‌العمل اتوماتیک و ماشینی را گواه می‌دهد، و آخرین ابزاری است که به کرپ و خوانندگان القا می‌کند که دارای عاملیتی حداقلی {و به این تعبیر نوگرا} هستند» (پاتر[3] ۱۹۲). این در حالی است که نوارهای ضبط‌شده و روایت حاضر وی تاکید می‌کنند که شرایط هیچ‌گاه بر وفق مراد او نبوده و او عمل ضبط نوارها را فقط برای امید به ثبت لحظه‌ای عطفی ادامه داده است. او حتی در آخرین مکالمه خود با

[1] Signifiers
[2] Gallows humor
[3] Potter

بینندگان می‌گوید: «عرقتو بخور و برو به خواب دیگه و این چرند و پرند رو صبح ادامه بده. یا اصلا تا همین‌جا ولش کن، چه‌کاریه. {...} دوباره تجربه کردن همه اون بدبختی‌ها؛ مثله اینکه یه‌بار کافی نبود اون همه بدبختی. باش و مرتب باش و باش» (بکت ۲۰۶). کرپ دیگر پی برده که بازگشت به گذشته و یا سرباز زدن از آن فقط او را محصور مادیت تصادفی نوارها می‌کند که از دادن بستار به یادها و خاطرات وی قاصر هستند، و همواره حس بدبختی و بقا در روان‌زخم‌ها را به وی می‌دهند. دیگر جزئیات اتفاقاتی که به وی احساس خوب یا بد را می‌دهند مهم نیست، چون همان‌طور که می‌بینیم او حتی نمی‌تواند آنها را به یاد آورد. از یک سو، او در آغاز هر نوار صوتی و یا تصمیم خود مبنی بر ضبط نواری دیگر ادعا می‌کند که چه خوب شد که گذشته به سر آمد و از سوی دیگر ما را به یاد داشتن رابطه‌ای با خانمی هدایت می‌دهد که امکان مسرت را برای وی به ارمغان می‌آورده است. افزون بر این، خوانندگان/بینندگان حتی نمی‌دانند که این رابطه موفق‌آمیز بوده و یا اصلا رابطه وجود داشته یا نه. کرپ به حدی از نوارها و خاطرات ضبط‌شده در آنها به صورت نامعین و تصادفی بهره می‌گیرد که رسیدن به نتیجه‌گیری قانع‌کننده برای خواننده/بیننده با وجود داشتن این همه جزئیات دقیق مقدرو نیست. تنها چیزی که برای کرپ و خوانندگان مبرم است این است که وی دیگر نمی‌تواند شاد باشد چون که ترکیب تصادفی این نوارها و روایت غیرقابل اعتماد آنها تنها حقیقت پراضطرابی است که وی به آنها دسترسی دارد.

در پایان نمایش و در سکوت، کرپ به حضور پراضطراب غیبت مطلق فردیتش اذعان می‌کند و با از دست‌کشیدن از تلاش برای ایجاد تعریف بدون چالش و یگانه از فردیت خود، به ادراک ناقص ولی صحیح از فردیت شرطی، پر چالش و فرامعین خود در گفتمان می‌رسد. این ادراک، نقطه ارجاع مشخصی در گفتمان به او نمی‌دهد، و فقط اقرار پراضطراب او از نبود غایت در فردیت پسانوگرایش را تسهیل می‌کند. او در این سکوت است که متوجه می‌شود که از هم گسیختگی مادی نوارها و گسست فکری خاطرات خودش، هر چقدر هم که این گسست‌ها اضطراب‌آور و تهدیدکننده باشند، فقط می‌توانند تصویر شرطی و شکننده را از فردیت پسانوگرایش به وی عطا کنند. سکوت به کرپ این توانایی را نیز می‌دهد که متوجه شود تمایزی بین ارجاعات ذهنی خودش به گذشته و ارجاعات بیان‌شده در نوارهای صوتی وجود ندارد. شکست در تشخیص تمایز بین این دو مهم، ذات روان‌گسیخته رسانه فراواقعی و سازه‌ای، و خاطرات کرپ را به صورت همزمان برملا می‌سازد، و کرپ را در «احساسی قرار می‌دهد که در آن هیچ‌وقت نخواهد زیباترین خاطراتش دوباره تداعی شوند.» (بکت ۲۰۸)، چون آنها اقامات غیرقابل اعتماد یک‌سری نوار و خاطره تصادفی، بدون شامل کردن جزئیات تعیین‌کننده و مبرم، هستند. قبل از سکوت غایی، نوارها و خاطرات تنها این خواسته را در کرپ شکل داده‌اند که به ضبط نوار ادامه دهد و تظاهر کند که در حال پیشرفت است. این تظاهر به پیشرفت در سکوت و رکود پایان نمایش به چالش

کشیده می‌شود، و به نوعی پذیرش شرایط روان‌گسیختگی، و نه تعویق آن به‌وسیله رسانه‌ای فراواقعی و شرطی و خاطراتی درهم‌برهم، تبدیل می‌شود. با استفاده از تعابیر نجومیان، می‌توان بیان نمود که نوارهای ضبط‌شده نگاهی پسانوگرا را به گذشته و هویت کرپ شکل می‌دهند، چون که به شکلی «دایره‌المعارف‌گونه از همه چیز می‌گویند، اما تقریباً هیچ‌چیز نمی‌گویند. جهان امروزی که بر فرهنگ بصری و رسانه‌ای استوار است به لایه‌های زیرین و عمق توجهی ندارد. جهان امروز جهانی پر از رسانه است که هجوم این رسانه‌ها گیج‌کننده به روان‌پریشی شخصیتهای داستان می‌انجامد. در نتیجه همه چیز، حتی بررسی روانکاوانه شخصیت‌ها با توسل به دنیای رسانه‌ها بیان می‌شود» (نجومیان ۲۰۰۶، ۳۹). کرپ فردی است که در نهایت چاره‌ای جز پذیرش عدم امکان یافت وجود نقطه‌ای اصیل و عمیق در روایات این نوارها ندارد؛ نوارهایی که همه‌چیزش هستند و در عین حال جز اضطراب و ازهم‌گسیختگی هیچ ادراک ارگانیک و با ثباتی را – ولو ذهنی و انتزاعی – به ارمغان نمی‌آورند.

چنین اضطراب فردیتی در مقابل از هم‌گسیختگی دنیای پسانوگرایی را می‌توان در نمایش *کودک مدفون* نیز ملاحظه کرد. از ابتدای نمایش، خوانندگان/بینندگان از جزئیات مرگ و دفن کودک باخبر نیستند، و تا آخر نمایش نیز داده قابل اعتمادی در این مورد به آنها داده نمی‌شود. گویی مرگ و دفن‌شدگی این کودک یک دال است که یک‌سری مدلول مربوط و نامربوط اطرافش جمع شده‌اند و هیچ‌کدام آنها را نمی‌توان در ساختار فکری، روایتی و منطقی خاصی قرار داد. این سردرگمی ابتدا باعث فرار و ترک وینس می‌شود، ولی در پایان او به خانه‌ی پدری برمی‌گردد، و در حالی که مست و از خود بی‌خود است، می‌گوید: «من یه قاتل شبانه‌ام که خانواده‌ها را درسته می‌بلعم. وینس کیه؟ کی اونجاست؟» (شپارد ۱۳۱۹) مانند پدربزرگ در ابتدای نمایش، وینس هویتی شرطی به خودش گرفته و فقط آن را در نزاع و رویارویی با «بیرونی‌ها که باید خردشان کرد» (شپارد ۱۳۱۹) تعریف می‌کند. برای او هویت و منطق این نزاع و شکل‌گیری ساختار دوگانه بین خودش و خارجی‌ها اصلا مهم نیست. وینس دیگر وینس نیست و مانند پدرش تیلدن به یک دال فرامعین و نامربوطی تبدیل شده که حول فقدان کودک، و بزرگی و جلال خانه پدری بقا دارد؛ جلالی که هیچ‌گاه مختصات مشخصی نداشته و همواره در گفتمانی ازهم‌گسیخته و شرطی تعریف شده است. در این نمایشنامه، با وجود اینکه امید شکل‌گیری نکته‌ای اصیل حول ایده بازگشت خانه پدری وجود دارد، این امید نوگرا منجر به ارتباط ارگانیک شخصیت‌ها حتی به شکلی انتزاعی – ارتباطی که نجومیان آن را مدرنیستی قلمداد می‌کند و از آن با عنوان لحظه‌ی شهود[1] یاد می‌کند (۲۰۰۴، ۲۱) – با اصالتشان نمی‌شود، نائل شدن به ادراکی

[1] Epiphanic moment

عمقی[۱] را از هویت و شرایط گذشته و حال ممکن نمی‌سازد، و تنها اطلاعاتی دایره‌المعارف‌گونه، مشوش و بسیار سطحی را از گذشته شخصیت‌ها در اختیار خودشان و خوانندگان قرار می‌دهد (نجومیان ۲۰۰۶ ، ۳۹).

اضطراب و روان‌گسیختگی وینس زمانی به حد اعلا به بینندگان/خوانندگان تزریق می‌شود که او خطاب به شلی می‌گوید: «فکر نزدیک شدنو از سرت بیرون کن. این یه منطقه ممنوعه است. هیچ بنی‌بشری نتونسته واردش بشه و بعد زنده بمونه و در موردش داستانی رو بگه. اگه بیای توی این منطقه پودر می‌شی» (شپارد ۱۳۲۰) در این قسمت، وینس به روشنی به ما می‌گوید که خانه‌ی پدری او به عنوان مکانی تمثیلی از خاطرات و میراثش فقط سبب روان‌گسیختگی است، و نمی‌تواند به فردی این توان را بدهد که مشاهدات خود را در روایتی منطقی و قابل‌فهم برای دیگران تعریف کند. در یک صفحه مانده به پایان نمایش، وینس از تجربه‌ای عجیب هنگام فرار از خانه پرده برمی‌دارد که روان‌پریشی وی و غرق شدن او را در یک‌سری جزئیات و تصاویر غیرقابل فهم گواه می‌دهد. او در این قسمت می‌گوید:

دیشب قرار بود فرار کنم. کل شبو رانندگی کردم تا رسیدم به مرز آیوا. دودلاری پدربزرگ هم روی صندلی بغل بود. وقتی که صورتمو توی شیشه جلوی اتومبیل دیدم، شروع کردم به مطالعه و وارسی دقیق اون. انگار داشتم به یه آدم دیگه نگاه می‌کردم. گویی کل تخم‌وترکش توی اون صورت غریب مشهود بود. مثل صورت یه مومیایی. توامان مرده و زنده بود. توی آینه نفس‌های یخ‌زده اونو توی زمان دیدم. بعد یهو چهره‌اش تغییر کرد و چهره پدرش شد. البته همان استخوان‌ها، همان چشم‌ها و همان دماغ و همان نفس بودن. بعد یهو چهره پدره شد چهره پدربزرگه. بعد یهو همه این چهره‌ها محو شد. (شپارد ۱۳۲۱)

او در آخر میراث‌دار خانه‌ای است که در آن هیچ عمل و پیشرفتی انجام نخواهد شد. در این خانه هیچ‌کس معصوم نیست؛ حتی تیلدن هم معصوم نیست و معلوم نیست که آیا رابطه‌ی نامشروع با مادر داشته یا نه. بسیاری از خوانندگان/بینندگان می‌توانند علت کشتن و مدفون کردن کودک را توسط داج نتیجه و رهاورد چنین رابطه‌ای ببینند. نکته اینجاست که همه در ادامه روان‌گسیختگی، بدبختی و رکود خانه پدری همدستند، ولی هیچ‌کس نمی‌داند که چگونه در این کار همدست بوده و شراکت خود را ادامه داده است. برای هیچ‌کدام از اعضا راه جایگزینی به جز پذیرش جایگاه روان‌گسیخته تعریف نشده است؛ جایگاهی که به هیچ‌کدام آنها قدرت فهم قصور و گناهشان را نمی‌دهد.

[۱] نجومیان بر این گمان است که «آنچه به ادبیات مدرنیستي مرکز واحد مي‌بخشد، حرکت آن در عمق است. منظور از حرکت در عمق بررسي ذهني، روانکاوانه، پنهان بودن امور، و رازوارگي است که لحن مسلط متن مدرنیستي است» (۲۰۰۶، ۳۸).

در *مسخره‌بازی‌ها*، خلاف هنری و لنین، تزارا به عنوان یک هنرمند می‌خواهد شرایطی را قبول کند که روان‌گسیخته است و مجموعه‌ای از معلول‌هایی است که علتشان مشخص نیست. حتی او نیز در این راه نمی‌تواند راسخ بماند و در جایی از نمایش «به اشتباه» و برای جلب توجه گوئندلن، قسمتی از دست‌نوشته‌های جویس را به گمان اینکه نوشته لنین هستند می‌خواند. نکته‌ی قابل توجه این است که او این کار را به اشتباه انجام می‌دهد و مانند هنری و لنین نمی‌خواهد خود را گول بزند. اگر هم این کار را به عمد انجام داده بود، خرده‌ای به وی نبود، چون او ادعا کرده که نمی‌داند یک معلول (اگر بخواهیم اینجا معلول را هنر و هنرمند بگیریم) به چه علتی برمی‌گردد (اگر بخواهیم اینجا علت را سیاست و نوشته‌های سیاسی درنظر بگیریم). در این راستا، در قسمتی از *مسخره‌بازی‌ها*، تزارا می‌گوید:

همه‌چیز شانسی و تصادفی است. {یعنی اینکه} عللی که به‌وسیله آنها همه‌چیز را می‌فهمیم به عللی وابسته هستند که خیلی کم در موردشان شناخت داریم. تازه این علل کمترشناخته‌شده باز به علل دیگری برمی‌گردند که اصلا درموردشان فهمی نداریم. حالا وظیفه هنرمند این است که فریاد و زور بزند و بگوید که ای مردم! از توهم اینکه میلیون‌ها معلول می‌توانند حاصل چندتا علت مشخص باشند خارج شوید. (استوپارد ۲۰)

شکی نیست که در این بخش، استوپارد متاثر از شخصیت واقعی تزارا نیز بوده؛ شخصیتی که به تصادفی بودن خلق ادبی و هنری باور داشته گمان می‌کرده می‌توان «واژگان سطر نخست غزل شماره هجده شکسپیر را به درون کلاهی ریخت و پس از تکان دادن، آن‌ها را خارج کرده و گفت من به شما بیتی از شکسپیر را ارائه می‌دهم که دیگر از آن او نیست» (فرهادی و امجد ۱۱۹).

در *مسخره‌بازی‌ها*، گفتمان لنین نیز روان‌گسیخته است، ولی او این حقیقت را نمی‌بیند. در جایی برای رسیدن به روسیه مسخره‌ترین مسیر را انتخاب می‌کند (استفاده از دو نفر کر و لال سوئدی)، شناختی از شرایط سیاسی روسیه ندارد، عملاً در سوئیس، منطقه بی‌طرف، سکنی دارد، گفتمانش پر از تضاد معنایی است و از یک‌سری جزئیات بیهوده پر شده است. او در صفحه ۵۹ نمایش از آزادی سخن به میان می‌آورد، ولی مرتب یادش می‌رود که با آوردن «ولی»های زیاد معنا و مفهوم آن آزادی را پوچ می‌کند. او اخراج اعضایی را که مخالف حزب صحبت می‌کنند حق حزب می‌داند (استوپارد ۵۹)، آزادی مطلق را «ریاکاری محض بورژوازی» می‌خواند، هنرمندان «بی‌مسئولیت» را به باد انتقاد می‌گیرد (استوپارد ۶۰)، و مخالفان را تهدید به «خشونت بی‌رحمانه» می‌کند (استوپارد ۶۲). شاید بسیاری از گفته‌های لنین درست و منطقی هم باشند، ولی او آنقدر معنا و مفهوم کلمه آزادی را با اما و اگرهای خود مهجور کرده که دامنه دیگری برای آزادی خارج از این محدودیت‌ها و تهدیدات نمی‌تواند تعریف شود. این مهم مشخص می‌کند مفهوم آزادی نمی‌تواند در جایگاه معلولی قرار گیرد که حاصل یک یا

چند دلیل و علت است، تعریفش همواره از نایل شدن به مفهومی ذاتی از آزادی باز می‌ماند، در یک‌سری مدلول نامربوط و تصادفی و شرطی تعریف می‌شود، و نهایتا نوعی احساس ترس و اضطراب را در بیننده/خواننده نمایش از سردرگمی معنایی کلمه آزادی ایجاد می‌کند که به شکل دردناکی خنده‌آور و «مسخره‌بازی» است. همان‌طور که برای *کودک مدفون* بحث شد، در نمایشنامه استوپارد نیز امکان ادراک عمیق و اصالت‌گرا – نوع ادراکی که از شخصیت‌های دارای فردیت نوگرا انتظار می‌رود – وجود ندارد. بر خلاف ادبیات نوگرا، «بازنمایی‌های تکه‌تکه و بی‌ارتباط» ادبیات پسانوگرا «لنگر و محوری متعالی» در اثر معرفی نمی‌کند، و با این اوصاف، با وجود تمنا شناخت این اصالت، شخصیت‌هایی مانند لنین و تزارا ادراکی سطحی و کاملاً بی‌ثبات را از امور دارند (نجومیان ۲۰۰۶، ۳۸).

در پایان مقاله به دیگر خصوصیت سوژه پسانوگرای روان‌گسیخته خواهیم پرداخت که همانا حس تعلق دربرگیرنده وی به موقعیت‌های به ظاهر کاملاً دوگانه و متناظر است؛ حس تعلقی که امکان تعریف فردیتی منحصربه‌فرد را ناممکن می‌سازد.

تعلق دربرگیرنده‌ی سوژه‌ی پسانوگرا به موقعیت‌های گفتمانی

سوژه‌ی پسانوگرا در دوگانگی‌های متناظر حضور و غیبت و نهان و آشکار قرار نمی‌گیرد و قدیسی از مقام دیگری در جایگاه مرموز نمی‌سازد. سوژه‌ی پسانوگرای تعلق و عدم تعلق دربرگیرنده خود را به طرفین ساختارهای دوگانه حفظ می‌کند و ارتباط متناظر این دوگانگی را تضعیف می‌نماید. چنین ناتوانی در شکل‌دهی تعلق و یا عدم‌تعلق مطلق به یکی از تناظرات ساختارهای دوگانه "نقطه کوری" را ایجاد می‌کند که «هم توانایی تعلق ادراک به خود را می‌دهد و در عین حال، وی را از رجوع شفاف به ادراک تمام‌عیار خودش برحذر می‌دارد.» (کاواشیما ۱۳۹) در چنین شرایطی، سوژه‌ی پسانوگرا در جایگشت[1] بی‌ثباتی قرار می‌گیرد. در این جایگشت، وی خود را به عنوان یک فردیت مستقل می‌بیند و در عین حال، به عنوان یک شی دیده می‌شود که ربطی به ذات و هویت درونی خودش ندارد و بایستی به عنوان یک شی توسط خودش مطالعه شود (مانند زمانی که خودمان را با سوم‌شخص صدا بزنیم). چنین جایگشتی، تعلق سوژه‌ی پسانوگرا را به ادراک مطلق به چالش می‌کشد و آن را شرطی و گفتمانی می‌کند (کاواشیما ۱۴۲). این چالش، مرز ساختارهای دوگانه را خدشه‌دار می‌کند و آنها را از «عملکرد ازهم‌گسیخته و دربرگیرنده‌شان» (به دور از انحصار گفتمانی، ذاتی و مکتبی) آگاه می‌سازد (*هاچن* ۱۹۸۹، ۴۹).

در نمایش *آخرین نوار کرپ*، بکت مفاهیم غایب و غیرقابل‌دسترس را در جایگاه مقدس و دست نایافتنی قرار نمی‌دهد. او همواره جایگشت‌های بی‌پایانی را در میان حضور و عدم حضور ایجاد می‌کند

[1] Permutation

که آنها را از حالت انحصاری در بیاورد. در این جایگشت‌ها، حضور و عدم حضور در رابطه دربرگیرنده قرار می‌گیرند. حضور این جایگشت‌های دربرگیرنده در تاکید بکت مبنی بر به تصویر کشیدن مکانیکی خاطره و یادآوری (که به صورت متعارف به عنوان مفاهیم ذاتی و غیرقابل‌تجسم قلمداد می‌شوند) در قالب نوارهای ضبط‌شده و دستگاه پخش نوار نمایان می‌شود. این جایگشت‌ها، نگاه کرپ را به خاطرات ، گذشته و دستگاه پخش نوار در تقسیم‌بندی‌های دو گانه حضور و عدم حضور قرار نمی‌دهد، چون که به همان میزان که خود یادآوری و خاطره در زمان حال و گذشته در دسترس مستقیم نبوده، خاطره و گذشته در تک تک نوارهای ضبط شده نیز غایب است. این نوع ناتوانی بیننده در قرار دادن روایت در ساختارهای دوگانه و انحصاری حضور و عدم حضور، شکاف ادراکی کرپ را بین اعتباربخشی و تعلق به خاطرات خود و نوارها به صورت همزمان نشان می‌دهد. این شکاف ادراکی، کرپ را به عنوان سوژه‌ی پسانوگرا نشان می‌دهد که همواره در لحظه «غیرقابل‌تقلیل» است و «نمی‌توان در ساختارهای دوگانه وجودی آن را خلاصه کرد.» (کاواشیما ۱۴۱) او در چنین لحظه غیرقابل‌تقلیلی نمی‌تواند خود را برایند حافظه خود و یا اطلاعات داده شده در نوارهای صوتی بداند، چون که هیچ‌کدام آنها قادر به ایجاد یقین و پایش مطلق برای وی نیستند. نمایش با جزییات حداقلیش بحث یادآوری و خاطره را مکانیکی می‌کند، یادآوری را از حالت متافیزیک خود بیرون می‌آورد و آن را تبدیل به متنیت می‌کند که هم دنیای متافیزیک و هم دنیای مکانیکی و مادی را در برمی‌گیرد و در عین حال آنها را زیر سوال می‌برد.

عدم وجود موقعیت و نقطه‌ی گفتمانی ثابت در نمایشنامه *کودک مدفون* نیز قابل مشاهده است. در این نمایش، وینس، با وجود اینکه می‌خواهد خود را در موقعیت مشخصی در دنیای متمدن تعریف کند، ولی در این تلاش برای تعریف شدن در جایگاه مشخص به ناچار به گذشته خود رجوع می‌کند. او نهایتاً قادر به جداسازی و یا تعلق خود به گذشته و یا به حال متمدن خود نیست و از این رو، به هر دوی آنها وفادار و بی‌وفا باقی می‌ماند. رابطه‌ی وینس با گذشته و حال به صورت سیال تعریف شده و نقش نمایشی وی در «گسست‌ها، شکاف‌ها و انفصالات» قرار می‌گیرد (عسکرزاده ۲۰۱۰، ۳۸). به اعتقاد خود شپارد، نویسنده نمایش *کودک مدفون*، شخصیت‌های نمایش در گسست‌های ساختارهای متناظر دوگانه زندگی می‌کنند و «صداها و افراد زیادی را در خود شامل کرده‌اند. در این شخصیت‌ها، افراد متفاوتی نمود پیدا می‌کنند و از هم گسیختگی حافظه، تجربه و احساس را نشان می‌دهند. آنها به واقع شخصیت‌های بیگانه‌شده‌ای هستند که از اصلیت خود دور شده‌اند.» (عسکرزاده ۲۰۱۰، ۳۸).

در *مسخره‌بازی‌ها*، وجود موقعیت واحد گفتمانی توسط تلفیق اتفاقی دست نوشته *اولیس* جویس و نوشته‌های سیاسی لنین مورد تمسخر قرار می‌گیرد، و مرزبندی بین هنر سیاسی و دیدگاه زیباشناسانه استقلال هنر (هنر برای هنر) اسکار وایلد محو می‌شود. تزارا، بی‌خبر از تلفیق اتفاقی صورت‌گرفته، کار

ادبی جویس را با چنان جدیت سیاسی می‌خواند که کمتر کسی را به سیاسی نبودن آن مشکوک می‌کند. این صحنه خنده‌دار در نمایش نشان‌دهنده این حقیقت است که در هنر، یافتن زیبا شناسانه و یا مادی استقلال به صورت مطلق غیرممکن است. از این رو، نمایش، شخصیت‌های تاریخی را نشان می‌دهد که فقط در چارچوب تاریخی عمل نمی‌کنند و همان‌طور که بر هنر تاثیرگذار بوده‌اند، از هنر نیز تاثیر گرفته‌اند. این تاثیر متقابل بین هنر و مادیات را می‌توان در مقایسه گفته‌های لنین و تزارا نیز مشاهده نمود. در نمایش، لنین معتقد است که، «امروز، ادبیات بایستی در خدمت حزب باشد و از این رو بایستی، ادبیات ضد حزبی محکوم شود» (استوپارد ۵۸). از طرف دیگر، تزارا در مکتب داداییسم بیان می‌دارد که، «من دشمن طبیعی هنر بورژوا هستم و طرفدار طبیعی جریان چپ می‌باشم» (استوپارد ۴۵). چنین گفته‌ای شباهت بی‌نظیری با گفته‌های لنین به عنوان یک سیاست مدار دارد و بیننده و یا خواننده نمی‌تواند آن را به فردی نسبت دهد که در بخشی دیگر انزجار خود را از هنری نشان می‌دهد، در خدمت جنگ و احزاب بوده و ارزش‌های هنری را بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. این گفته‌ها ربطی به تزارایی ندارد که هنر را غیرمنطقی و بی‌معنا می‌خواند و فقط رنگ و بوی چپ‌گرا به خود می‌گیرد. استخراج چنین ایده سیاسی تندی از گفته یکی از طرفداران هنر خود انگیز و هنر مبتنی بر «شعار هنر برای هنر»، این نکته را به بینندگان و خوانندگان گوشزد می‌کند که مرز مشخصی را نمی‌توان میان داداییسم و مکتب لنینی ترسیم نمود، چون که هر دو هدف برملاسازی هنر بورژوا را در آن زمان دنبال می‌کرده‌اند (راد ۵۳۷). با نشان دادن این رابطه معکوس بین دو مکتب هنری و سیاسی–تاریخی، مشخص می‌شود که استقلال این مکتب‌ها و در نتیجه فردیت افراد نسبت‌داده‌شده به هر کدام از این مکتب‌ها، کاملا به صورت شرطی تعریف شده است، و در نتیجه هیچ‌کدام نمی‌توانند چیرگی غایی را به خود اختصاص دهند (غنی ۲۲). از این رو، از یک سو، گفته‌های به ظاهر زیباشناسانه و هنری تزارا می‌توانند منجر به خوانش‌ها و مفاهیم مارکسیستی شوند که ربطی به استقلال هنری و زیباشناختی ندارد، و از سوی دیگر، گفته‌های مارکسیستی لنین نیز می‌تواند منجر به گفته‌های انقلابی هنرمندانه و زیباشناسانه تزارا شوند که درصدد ایجاد استقلال هنری در ضدیت با هنر بورژوا مطرح می‌شوند. این ارتباط معکوس بین ماده‌گرایی نگاه سیاسی لنین و نگاه هنری و زیباشناختی تزارا، فردیت و مکاتب دوران پسانوگرایی را به صورت مطلق مورد زمینه زدایی[1] قرار می‌دهد، و به اصل سیاسی و یا زیباشناختی خود نمی‌تواند ارجاع پیدا کند (غنی ۲۳).

همان‌طور که ملاحظه شد، کرپ، وینس (و تا حدی بردلی) و تقریباً تمامی شخصیت‌های *مسخره‌بازی‌ها* نمی‌توانند تعلقی مطلق را به مواضع و گزاره‌های متقابل داشته باشند. این گزاره‌ها –

[1] Decontextualized

که همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد رابطه هم‌نشینی و برهم‌نشینی با یکدیگر دارند – فضایی غیرقابل‌تعریف «بینی»[۱] را برای شخصیت‌ها شکل می‌دهند که فردیتی نوگرا به شکل‌گیری آن را بین مواضع و گزاره‌های متناقضی که این شخصیت‌ها با آنها[۲] درگیر هستند ناممکن می‌پندارد.

۳– نتیجه‌گیری

در سه نمایشنامه بررسی‌شده، فردیت پسانوگرا در قلب سوژه نوگرا خصوصیات ضد فردیتی، ازهم‌گسیخته و فروپاشیده خود را نشان داد. افزون بر این نکته، فردیت پسانوگرا (یا همان سوژه پسانوگراشده نوگرا) خود را با ایدئولوژی چیره زمان همدست دید و در عین حال استیصال خود را در رسیدن به خاطره‌ای از گذشته و فردیت یکدست مشاهده کرد. این همدستی و استیصال همزمان در نیل به سوی فردیتی عاملیت‌دار سوژه را دچار مصالحه کرد. این مصالحه امکان عبور فردیت از مادیت را غیر ممکن ساخت. از این رو، کرپ در قید نوارهای صوتی خود به عنوان تنها راه بازگشت به خاطره باقی ماند، وینس و تیلدن نتوانستند از پوچی خاطرات و تداعی ذهنی‌شان دور شوند، و شخصیت‌های نمایش استوپارد در سازه‌های متنی و شرطی باقی ماندند و نتوانستند جدی بودن و یا نبودن بسیاری از فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی را برای خود به اثبات برسانند. این مصالحه فردیتی به سوژه پسانوگرا کمک کرد که بدون دست‌یابی به عاملیت خاصی همدست بودن خود را در نظم و ایدئولوژی چیره برملاسازد که می‌خواهد تمایزات و اختلافات مادی و مکتبی را، که به صورت ازهم‌گسیخته تعریف شده‌اند، بپوشاند و آنها را یکدست تعریف کند.

در نمایش‌ها، این مطلب نشان داده شد که یکی از راه‌های برملاسازی یکپارچه‌سازی‌های نظم و ایدئولوژی چیره، تعلق و عدم تعلق به هردوجانب تناظرات ساختارهای دوگانه است. با این تعلق و عدم تعلق کارایی متناظر ساختارهای دوگانه زیر سوال رفت. در عمل یادآوری خاطراتش، کرپ هم نسبت به خاطرات فروپاشیده و هم نسبت به نوارهای صوتی تعلق داشت و در آخر نتوانست روایت معتبر و یگانه‌ای را بدست بیاورد؛ روایتی که فردیتی نوگرا با وجود تمامی ازهم‌گسیختگی‌ها و تکه‌تکه بودنش می‌تواند به آن نائل شود. او تصویر فراواقعی و شرطی را از تعلق و عدم تعلق همزمان خود به نوارهای صوتی و خاطراتش بدست آورد که به اعتبار و رجحان هیچ کدام از این منابع حکم نداد. همین شرایط تعلق و عدم تعلق برای وینس هم اتفاق افتاد. او به این نتیجه رسید که فرار و یا پیدا کردن نقطه گفتمانی مشخص و ثابتی در گذشته و ریشه‌های خانوادگی‌اش ممکن نیست. او نتوانست تعلق و یا

---

[۱] با ارجاع به گفته‌های براین مک‌هیل (Brain McHale) نجومیان از این مهم با عنوان الحاق (interpolation) یاد می‌کند.

[۲] یکی از بارزترین این مواضع ارتباط داشتن و یا نداشتن کرپ با خانمی در گذشته است، که خود و در نتیجه خوانندگان نیز از بودن و یا نبودن این ارتباط مطلع نیستند، و معهذا، کرپ و خوانندگان امکان‌داشتن هر دو گزاره را ممکن می‌دانند و خود را در فضای بینی ناممکن قرار می‌دهند.

عدم تعلق را به ریشه‌های خانوادگی در گذشته حفظ کند و از این رو، در فضای بین تعلق و عدم تعلق قرار گرفت. وینس به این نتیجه رسید که واقعیت خانوادگی که وی می‌خواهد در آن آرامش فردیتی خود را پیدا کند، سازه‌ای ذهنی و انتزاعی بیش نیست که وی آن را ساخته، و از این رو هیچ اصالت نوگرایانه‌ای را نمی‌تواند به وی اعطا نماید.

یکی دیگر از خصوصیت‌های متمایز سوژه‌ی پسانوگرا با فردیت ذات‌گرا، فاصله گرفتن فردیت پسانوگرا از قرار گرفتن در جایگاه بالانشین فرهنگی است. برای سوژه پسانوگرا، امکان قرارگرفتن بیرون از دنیای مادی ممکن نیست. از این‌رو، تمامی شخصیت‌های در *مسخره‌بازی‌ها*، از دست‌یابی به بی‌طرفی سیاسی و مکتبی باز ماندند و خودجوش‌ترین و زیباشناسانه‌ترین مکاتب هنری هم خوانش سیاسی پیدا کرد. البته همان‌طور که بررسی شد، این رابطه به صورت معکوس نیز تشخیص داده شد و معلوم شد که همان‌طور که هنر و فردیت هنری از شرایط دنیایی و مادی متاثر می‌شود، شرایط مادی و دنیایی هم از فردیت هنری متاثر می‌شود؛ تاثری که به وضوح در گفته‌های لنین و تاثیرش از گفته های تزارا و جیمز جویس مشاهده شد. در این نمایش، رسیدن به غایت انقلابی، چه از نوع هنری و چه از نوع سیاسی مورد سخره قرار گرفت، و غایت‌مداری به عنوان رهاورد فردیت بالا نشین فرهنگی زیر سوال رفت.

به چالش کشیده شدن فردیت پسانوگرای سوژه‌ی نوگرا در شکست کرپ و وینس در تبلور دلتنگی به گذشته هویدا شد. هر دوی این شخصیت‌ها از دستیابی به جایگاه ممتنع و ایده‌آل‌گرای فردیت نوگرا باز ماندند و نتوانستند به ادراک کاملی از گذشته و در نتیجه حال خود برسند. وینس حتی نتوانست به جایگاه گفتمانی تعریف‌شده خود در دنیای متمدن بازگردد، چون که آن را در ارتباط با گذشته رویایی و ایده‌آلی تعریف کرده بود که در سفر به مزرعه پدری کاملا اوهام‌زدایی شد.

در نمایشنامه‌های بررسی‌شده، مشخص شد که بعد از ابهام‌زدایی از رهاوردهای فردیت نوگرا، شخصیت‌ها فردیت روان‌گسیخته‌ای به خود می‌گیرند که همواره نسبت به تشخیص و شناخت گذشته خودشان نگرانند، و عاملیتی برای فرار از این شرایط گسسته را ندارند. این شرایط روان‌گسیخته به شخصیت‌هایی مثل کرپ، تیلدن و هنری کر این حقیقت را تزریق کرد که چاره‌ای جز قبول گذشته و فردیت فروپاشیده خود ندارند و فقط با این تصدیق می‌توانند به ادراک شرطی و سازه‌ای خود در شرایط مادی‌زده دنیا برسند.

References

Adler, Thomas. P. "Repetition and Regression in *Curse of the Suffering Class* and *Buried Child*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard.* Edited by Matthew Roudane. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 111-122.

Askarzadeh Torghabeh, Rajabali. "Jean Paul Sartre and False Belief in Becket's *Krapp's Last Tape*." *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 1 (July 2019): 221-232.

---. "Postmodern American Drama: A Critical Study of Sam Shepard and His Postmodern Plays." *Conference on Postmodernism, Al-Zahra University*, Tehran, Iran (2010): 37-66.

Bigsby, Christopher. "Born Injured: The Theater of Sam Shepard." *The Cambridge Companion to Sam Shepard.* Edited by Matthew Roudane. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 7-33.

Becket, Samuel. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works.* London: Faber and Faber, 1986.

Farhadi, Ramin, and Fazel Asadi Amjad. "A Subversive Reading of Ideological Discourse in the Rewriting of Shakespeare: King Lear and Rosencrantz and Guildenstern Are Dead." *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 17, no. 1 (January 2013): 109-126.

Ghani, Hana Khalif. "The Play as Intellectual Ping-Pong Art and Politics in Tom Stoppard's *Travesties.*" *Journal of College of Languages*, no. 15 (2006): 17-40.

Hooti, Noorbakhsh, and Samaneh Shooshtarian. "A Postmodernist Reading of Sam Shepard's *The Buried Child.*" *Canadian Social Science*, vol. 7, no. 1 (2011): 76-89.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism.* London: Rutledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism.* London: Rutledge, 1989.

Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard.* New York: Cambridge University Press, 1989.

Kawashima, Takeshi. "The Resistance of Seeing in Beckett's Drama: Self-Perception and Becoming Imperceptible." *Samuel Beckett Today,* vol. 15, no. 1 (2005): 133-145.

Malkin, Jeanette R. "Matters of Memory in *Krapp's Last Tape* and *Not I.*" *Journal of Dramatic Theory and Criticism,* vol. 11, no. 2 (1997): 25-40.

Mansfield, Nick. *Subjectivity, Theories of Self from Freud to Haraway.* New South Wales: Alan and Unwin, 2000.

Nojoumian, Amir Ali. *A Brief Introduction to Modernism in Literature*. Tehran: Rasesh, 2004.

---. *A Brief Introduction to Postmodernism in Literature*. Tehran: Rasesh, 2006.

Pooyandeh, Parisa, and Zohreh Ramin. "Metaphorical Analysis of Temporality in Tom Stoppard's *Travesties* in Light of Paul Ricour's Literary Theory." *Language and Translation Studies,* vol. 55, no. 2 (2022): 163-191.

Potter, Rachel. *Obscene Modernism: Literary Censorship and Experiment, 1900-1940.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

Rod, David K. "Carr's Views on Art and Politics in Tom Stoppard's *Travesties.*" *Modern Drama,* vol. 26, no. 4 (1983): 536-542.

Shepard, Sam. *Buried Child. The Norton Anthology of Drama*. vol. 2. Edited by Martin Puchner, J. Ellen Gainor, and Stanton B. Garner. New York: W.W. Norton and Company, 2014. 1293-1322.

Stoppard, Tom. *Travesties.* Grove Press: New York, 1975.

Strauss, Claudia. "Partly Fragmented, Partly Integrated: An Anthropological Examination of Postmodern Fragmented Subjects." *Cultural Anthropology*, vol. 12, no. 3 (1997): 362-404.