تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۹۷/۶/۱۱

نرگس منتخبی بخت‌ور[۱]

بررسی تنیت انعکاسی و سیاسی در آخرین نوار کراپ و فاجعه ساموئل بکت

چکیده

تئاتر متأخر بکت با رویکردی سیاسی‌تر از آثار اولیه‌اش از گفتمان قدرت انتقاد می‌کند. این مقاله با تمرکز بر تجربه بدن به‌عنوان رکن انکارناپذیرِ هویت معاصر، نگرش بکت را به سیاستِ بدن یا تنیت تحلیل می‌کند. آخرین نوار کراپ، نماینده اولین آثار بکت و فاجعه، سیاسی‌ترین مصداق از آخرین نمایش‌هایش موردبررسی تطبیقی قرار می‌گیرد. بخش اول، به بررسی آخرین نوار کراپ از منظر جامعه‌شناسی پراگماتیست و تنیت انعکاسی می‌پردازد. تنیت انعکاسی، هویت را بازتابشِ انگاره‌های اجتماعی می‌داند و عرصه‌ای درخور توجه برای سیاست تن قائل نیست. کراپ نه‌فقط با انعکاس بلکه خودبازانعکاسیِ مکرر بدنش را می‌آزماید. اما تغییر نگرش بکت، کاستی‌های تنیت جامعه‌شناختی را نمایان می‌سازد. ازاین‌رو، بخش دوم، تنیت را در فاجعه از منظر مفهوم سیاسی «وضعیت استثنا» موشکافی می‌کند. قدرت با وضعیت استثنا، بدن را دچار دوگانگی می‌کند: با حذف، در سیاست شاملش می‌کند و با مراقبت، مجازاتش می‌کند. بکت در فاجعه، وضعیت استثنا، تعلیق بین اخراج و شمول و آثارش را بر بدن «قهرمان نمایش» نشان می‌دهد. در بکتِ متأخر بدن با نیازها و تعاملات اجتماعی هماهنگ نیست و به قربانی و آزمایش تبدیل می‌شود. در سیاستِ بدن و بدنِ سیاسیِ بکت، هرگونه تعامل با جامعه، لاجرم و ناخواسته، نفوذ قدرت را بر بدن نقش می‌زند.

واژگان کلیدی: تنیت، بکت، انعکاس، وضعیت استثنا

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

E-mail: nargesmontakhab@gmail.com

۱- مقدمه

تجربه تنیت[۱] یکی از ارکان انکارناپذیر نه‌فقط در گفتمان تئاتر بلکه انگاره‌های هویت است. در پرسمان تنیت معاصر، رویکردهای محدود زیست‌شناختی به تجربه تن‌آوری باید با نشانگان و گزاره‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و روان‌شناختی جایگزین شود، چراکه بدن ماهیتی ذاتاً تمامیت‌گریز است و بی‌وقفه در بسترهای گوناگون اجتماعی و فرهنگی - نه لزوماً فیزیکی - متولد می‌شود، رشد می‌کند، به بلوغ می‌رسد، مضمحل می‌شود و می‌میرد. پس، بدن نوعی معماری است؛ پدیده‌ای مُلهم از تجربیات زیسته و فرازیسته: «بدن و تجربیات تن‌آوری چندلایه، متغیر، پیچیده و چندگانه‌اند و باید در بسترهای شخصی، تعاملی، نظام‌های اجتماعی، سازمان‌دهی نهادها و تاریخ تأویل گردند» (Waskul and Vannini, 2006: 2). پس تجربه تنیت، تأثیر «دیگری» را نشان می‌دهد؛ دیگری که تن را در معرض برساخت‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی قرار می‌دهد. بدن مدام زاییده می‌شود و می‌زاید؛ پیاپی رمزگذاری و رمزگشایی می‌شود؛ گاه لفظ و گاه استعاره بر آن سایه می‌افکند: «بدن ابژه‌ای فرای دنیای ملموسات است. تجربه تن از آنِ توده‌ای استخوانی نیست که ماهیچه‌ها به دورش پیچیده و اعضاء و جوارح در آن انباشت شده‌اند. بدن ظرفِ بزرگ معناسازی و معناپذیری برای فرد و اجتماع است؛ ابژه‌ای اجتماعی که بدنِ سوژه‌ای از آن لاینفک است؛ هر دو بدن (ابژه‌ای و سوژه‌ای) در دل یکدیگر رخ می‌نمایاند» (Ibid: 3). این گواهی بر کنش‌گری، بافتارگرایی و بی‌کرانگی تنیت است که تفسیرِ واحد از ضرب‌آهنگ، هیبت و سیالیت بدن را نافرجام می‌گذارد. خوانش بدن نه از راه داده‌ها و آمار، بلکه نشانگان، حالت‌ها، ژست‌ها، صداها و کنش‌ها می‌گذرد. پس این مَتنیت[۲] است که تنیت را از آماج معانی و دلالت‌های تحمیلی و بازنمایانه در امان می‌دارد؛ هر خوانش از بدن/متن خرده‌روایتی است در دل هزاران قرائت و ترجمان دیگر. در حقیقت، بدن/متنِ ایضاح‌ناپذیر و کژتاب، تنیت را از بند معنا می‌رهاند.

مقاله حاضر تجربه تنیت را در دو نمایش ساموئل بکت، *آخرین نوار کراپ* (۱۹۵۸) و *فاجعه* (۱۹۸۲) موردمداقه قرار می‌دهد. *آخرین نوار کراپ* به‌همراه *چشم‌به‌راه گودو* (۱۹۵۲) و *دست آخر* (۱۹۵۷) در زمره اولین آثار بکت و تئاتر «معناباخته» شمرده می‌شود. تئاتر بکت کارستانی نیست‌انگار است که به هجو معناآفرینی، منجی‌گرایی، ایده‌آل‌گرایی و روشن‌گری می‌نشیند: «نقد بکت از روشنگری آن‌قدر کلی و سراسری است که همه قیام‌های علیه روشنگری را دربر می‌گیرد، به‌ویژه خود اگزیستانسیالیسم را با تمام ریشه‌های رمانتیکی که در خود اگزیستانسیالیسم هم هست. از دید بکت هر فرد هم درست به‌اندازه جهان بیرون در حال هبوط است» (فرهادپور، کارنامه ۵۳). معناباختگی در بکت «عاری از منظور و غایت است... انسان از ریشه‌های مذهبی، متافیزیکی و فوق‌طبیعی خود جدا شده، انسان گم شده است. همه کنش‌های او بی‌معنا، عبث و بی‌فایده شده‌اند و این احساس تشویش متافیزیکی به‌خاطر عبث بودن وضعیت بشری در معنای وسیع، درون‌مایه اصلی نمایش‌نامه‌های بکت است» (اسلین، ۱۳۸۸: ۲۶). بوطیقای تئاتری بکت بر این اصل بنیان نهاده شده‌است: «این بیان که دیگر هیچ‌چیزی برای بیان کردن وجود ندارد؛ هیچ‌چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن» (دوتویی، ۱۳۸۳: ۱۲۳). شأن انتخاب *آخرین نوار کراپ*، نقش کلیدی و منحصربه‌فردی است که ضبط‌صوت در این نمایش ایفا می‌کند و به‌واسطه‌اش تنیت در صدا پژواک می‌یابد و بارها چهره، حالت و معنا عوض می‌کند. از میان اولین آثار بکت، *آخرین نوار کراپ* رویکردی به‌جد تجربه‌گرا به جسمیت و تلاقی آن با صوت دارد که در *چشم‌به‌راه گودو* و یا *دست آخر* مشاهده نمی‌شود. در باب *فاجعه* نیز باید گفت به‌زعم بسیاری از اصحاب تئاتر یکی از سیاسی‌ترین آثار پساجنگِ بکت است. بررسی این دو نمایش از دو برهه کاری بکت نشان می‌دهد نگرش او به‌تدریج و خرامان به‌سوی

نقش بدن در اجرا حرکت می‌کند و سیاستِ تن رفته‌رفته در لایه‌های اجراهایش رخنه می‌کند: تئاتر-بدنِ متأخرِ بکت با پالایش بدن از هویت و هویت از بدن، نگرشی متفاوت را به تن‌آوری و تن‌زدایی[۳] عرضه می‌کند. نکته حایزاهمیت این است که بسیاری از شارحان اجراهای بکت را تنها در غالب معناباختگی و با سنگ‌محک رویکردهای روان‌شناختی و زبان‌شناختی سنجیده‌اند. برای مثال تئودور آدورنو[۴] باور دارد «احمقانه است بکت را بر سکوی افتخار قرار دهیم و شاهدِ سیاسی قهرمان بخوانیمش» (۱۹۹۱: ۲۴۸). این در حالی است که هنر دراماتیک بکت به بازاندیشی از منظر فلسفه سیاسی معاصر نیاز دارد.

پژوهش حاضر کارکرد و استحاله بدن را در نمایش‌های بکت از دو منظر موشکافی می‌کند: «تنیت انعکاسی»[۵] در جامعه‌شناسی و «وضعیت استثنا»[۶] در فلسفه سیاسی. همان‌طور که اشاره شد بکت در آخرین آثارش وارد مراوده‌ای بی‌محابا با سیاست می‌شود. او در *فاجعه* از فضاهای درونی و ذهنی در *آخرین نوار کراپ* دست می‌شوید و به قدرت و تاراج هویت معاصر سرسختانه می‌تازد. اما باید پرسید تعریف بکت از سیاست و امر سیاسی چیست؟ و علت گذار تئاتر بکت از درون به برون‌بودگی چیست؟ پژوهشگر برای پردازش بدن در *آخرین نوار کراپ* از تنیت انعکاسی به‌عنوان پنداره‌ای رایج و غالب در جامعه‌شناسی بهره می‌برد. اما چنین تعاریف معمول و سیاست‌گریز توانایی تبیین تن‌آوری معاصر را ندارد. پس بدن سیاسی و سیاست بدن باید با استفاده از قوای اندیشه سیاسی معاصر به‌نقد کشیده شود. این جستار با گوشه‌چشمی به کاستی‌های رویکرد جامعه‌شناسانه به بدن، از نظریات متفکر معاصر ایتالیایی، جورجو آگامبن[۷]، مفهوم سیاسی «وضعیت استثنا» را وام می‌گیرد تا نشان دهد در تئاتر متأخر بکت تکوین و تأثیرِ گفتمان قدرت موج می‌زند، قدرتی که بدن را همواره در سیطره نظارت و مراقبتش اسیر می‌کند. بکت در آخرین اجراهایش از *فاجعه* بدن و تنیت شکوه سر می‌دهد و بر کالبد بی‌روح انسان سوگواری می‌کند. این روند تن‌افزا و تن‌گرا در بکت نشان از قرابت تدریجی‌اش به سویه‌ها و تمهیدات تئاتر پسامدرن و فاصله گرفتنش از تئاتر مدرنیستی است. چنین می‌توان برداشت کرد دوری جستن بکت از تمام نقاط اتکای هویت، درنهایت در بدن متبلور می‌شود؛ او بدن را احضار می‌کند، بدنی که از دنیای مردگان بازگشته‌است. این رویکردِ بکت طلیعه‌دار متاتئاتر و تئاتر پسادراماتیک است که در اجراهای ریچارد فورمن[۸] و رابرت ویلسون[۹] در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی نمود می‌یابد.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

باوجود پژوهش‌های متعدد در باب چیستی تئاتر بکت، هیچ‌یک به تجربه تنیت نپرداخته و رویکرد تطبیقی به آثار متقدم و متأخر بکت نداشته‌است. محمدجعفر یوسفیان کناری در «سکوت یا اجتناب اجرایی دریدا: تأملی انتقادی بر فاصله نظری تئاتر آرتو و بکت» (۱۳۹۱) به روش‌شناسی نقد واسازی برای تحلیل اجرا می‌پردازد. نویسنده باور دارد پیمایش گفتارهای دریدا درباره تئاتر بکت و آرتو می‌تواند قرائتی متفاوت از پساساختارگرایی در اجرا ارایه دهد. ابوالفضل حداد در مقاله «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت (با تأکید بر دیدگاه‌های آلن بدیو و تئودور آدورنو)» (۱۳۸۹) معناباختگی را در *دست آخر* و رمان *مالون می‌میرد* از منظر ساختار زبان و بازنمایی در آراء بدیو و آدورنو بررسی می‌کند و به‌نوعی گفتمان زیباشناختی دست می‌یابد. محمد رحیمیان شیرمرد نیز در مقاله «معمای تفسیر در آثار ساموئل بکت (براساس رهیافت‌های تئودور آدورنو مبنی بر تفسیر اثر هنری)» (۱۳۹۱) نشان می‌دهد «معناباختگی در آثار نمایشی بکت نه‌تنها ضرورتی فلسفی و هنری است، بلکه به‌عنوان خصلت اجتناب‌ناپذیر فرم این آثار حاصل معماگونگی آن‌هاست» (۳۵). «ذن بوداییسم و آخر بازی ساموئل

بکت» (۱۳۸۳) مراحل و تأثیر مکاتب شرقی را بر صحنه‌آرایی و شخصیت‌پردازی بکت تحلیل می‌کند. از بین نوشتارهای مفسران غربی می‌توان به «دوباره باش: بررسی ترومای جدایی در *آخرین نوار کراپ*» (۲۰۱۷)، «سوژه میل: نگاه خیره و صدا در *آخرین نوار کراپ*» (۲۰۱۷) و «قربانی، بازداری و رویای اودیپی در *آخرین نوار کراپ*» (۲۰۰۹) اشاره کرد که با زاویه‌دید روان‌شناختی ژاک لاکان[۱۰] و دومینیک لاکاپرا[۱۱] به تحلیل نقش خاطرات، فقدان و میل در این نمایش می‌پردازد.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- جامعه‌شناسی بدن

کتاب *بدن/تنیت: تعامل نمادین و جامعه‌شناسی بدن* (۲۰۰۶) نگرش جامعه‌شناسانِ پراگماتیستِ[۱۲] آمریکا ازجمله ویلیام جیمز[۱۳]، جان دویی[۱۴]، چارلز ساندرز پرس[۱۵]، چارلز هورتون کولی[۱۶] و جورج هربرت مِد[۱۷] را به تجربه تن گردآوری و تحلیل می‌کند. پراگماتیسم یا عمل‌گرایی «انسان را عاملی فعال و خلاق می‌داند. دنیای انسان از فعالیت‌هایش شکل می‌پذیرد و به آن‌ها شکل می‌دهد. پرچم‌داران این مسلک تأکید می‌کنند سوژه‌بودگی[۱۸]، معنا و آگاهی هیچ‌گاه پیش از تجربیات وجود ندارد و در کنش و تعامل ظهور می‌یابد. پراگماتیسم مصائب انسان را به‌طورعملی واکاوی می‌کند و کنش‌گری را کانونِ ادراک می‌داند» (Waskul and Vannini, 2006: 3). این نگاهِ تعامل‌گرا و عمل‌محور، هر نوع ماهیت ذاتی را از بدن سلب می‌کند؛ پیکر انسان تنها با نشانه‌گذاری، دلالت، ترجمان هنجارها و عرف‌ها و کلان‌روایت‌های اجتماعی و فرهنگی جان و روح می‌گیرد. پس «کنش» و «تعامل» اعضاء بدن‌اند. بدن شبکه‌ای درهم‌تنیده و هزارتو از پیوندها و گسست‌ها در این تعاملات معناساز است و همواره از مجاورت با «دیگری» (تاریخ، زبان، فرهنگ، انگاره‌های هنجارین) هویتش را به‌عاریت می‌گیرد. بنابراین «بدن، به‌مثابه اسم در دستور زبان، می‌بایست به فعل درمی‌آید. اما چگونه و با چه ابزاری؟ پاسخ به این پرسش، تنوع تنیت تعامل‌محور و عمل‌گرا را آشکار می‌سازد» (Ibid). دراین‌راستا، یکی از مضامین رایج و فراگیر در جامعه‌شناسی عمل‌گرا، «تنیت انعکاسی» است که با رویکردی توصیفی به تن از تأثیرات اجتماعی و برساختگی تنیت می‌گوید. بخش بعدی، با غور در تنیت انعکاسی به ابعاد و ژرفای تأثیرش بر هویت معاصر می‌پردازد.

۳-۲- تنیت انعکاسی

چارلز هورتون کولیِ پراگماتیست باور دارد: «اندیشیدن به خودی فارغ از جامعه، بی‌معنی است. هیچ مفهومی از «من» بدون هم‌نشینی با «تو»، او» یا «آن‌ها» حاصل نمی‌شود. این خودیتِ اجتماعی را می‌توان منِ انعکاسی یا آینه‌ای خواند» (Cooley, 1987: 43). در نگاه کولی «انسان موجودی خودتصویرساز است و از زاویه دیدِ خیالیِ دیگران این تصاویر را به سه روش بازتاب می‌دهد و بدین‌گونه برای خویش جهان‌واره می‌سازد: تصورِ ظاهرمان در نگاه دیگران، تصور قضاوت دیگران، احساساتی نظیر غرور و خجلت» (Ibid). هرآن‌چه دیگری از ما به ما منعکس و منتقل می‌کند تجربه تن‌آوری‌مان را رقم می‌زند. ما بدنمان را به‌یُمن اشارات، نشانگان و سرنخ‌هایی می‌سازیم که (نا) آگاهانه از اجتماع دیگران به‌کف می‌آوریم. پس «بدن انعکاسی» به دیگری تعلق دارد. بدن، محصول و مدلولِ تلاقی با بازتابش‌ها و بازخوردها، شبکه گسترده روابط و قلمرو پهناور بیناوابستگی‌ها است. جورج هربرت مید، دیگر جامعه‌شناسِ پراگماتیستِ مؤلف، با رویکردی تداعی‌گر اندیشه رنه ژیرار[۱۹] و الکساندر کوژِو[۲۰]، اذعان دارد طلبیدنِ آن‌چه دیگری می‌طلبد، تفسیر آن‌چه دیگری تقریر می‌کند، درک آن‌چه دیگری خیال

می‌کند، دیدن آن‌چه دیگری نشان می‌دهد، همگی بلورها و رگه‌های شکننده و سست بدن را کنار هم می‌چیند. این مقال دیباچه‌ای است بر این نکته که با ظهور مدرنیته، انسان بر آن شد مدام خود را از نو بسازد و این خودسازی بدون تن ناممکن بوده‌است. بدن، مخلوق و مرعوبِ بافتارها و پی‌رفت‌هایی است که نوعی خودبازسازی و خودواسازی بی‌پایان را منجر می‌شود. در این کُنش‌گری انعکاسی، تنیت در احاطه «دیگری»، به‌نوعی انجماد می‌رسد، چراکه بدن تنها به‌وسیله اطلاعاتی که ازسوی دیگری واصل می‌شود به خودسازی دست می‌زند. این تمایلات و نیازهایِ «دیگری» است که بدن را می‌سازد: «تنها برای این‌که دیگری به رسمیت‌مان بشناسد می‌کوشیم» (Honneth, 1992: 44). درحقیقت، به قول کوژو، «طلب برای طلبیده شدن» (۱۹۶۹: ۶) هدف غایی در رابطه انسانی است.

انسان نقطه تاریکی است که جز در بازتاب نگاه دیگری، خود را نمی‌بیند و درنمی‌یابد. پس «نگاه بیرونی» به بدن از ملزومات تنیت انعکاسی است. دراین‌بین، «انسان برای اشراف بر بدنش به‌عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی، پزشکی، اجتماعی و غیره، به‌نوعی خودابژه‌پنداری نیاز دارد تا بتواند در مقابل نگاه خیالی بیرونی عمل کند و به آن واکنش نشان دهد» (Waskul and Vannini, 2006: 28). بدین‌مفهوم که انسان خود را به دیگریِ خیالی تبدیل می‌کند تا بتواند نقش‌های مختلف اجتماعی را برعهده گیرد. درواقع، فضا و کارمایه روانی، از گردهمایی و التقاط دیگری‌های خیالی پدیدار می‌شود. انسان تنیت‌اش را در گفت‌وگویی خیالی با دیگری به‌دست می‌آورد و البته دیگران را نیز در گفت‌وگو با یکدیگر قرار می‌دهد. البته این گفت‌وگوها، ابتر و نافرجام‌اند و ماحصلشان بدنی آستانه‌ای است که دیدگاه‌ها و نگاه‌های ردوبدل‌شده با دیگری آن را مدام از شکل می‌اندازد. در اندیشه چارلز کولی برای استمرار این «گفت‌وگوی درونی» (Ibid:30)، انسان باید دیگری و دیگران را گزینش و دست‌چین کند و با آن‌ها به تعامل خیالی و تنیت‌زا بنشیند. او باور دارد انسان می‌تواند بازتابش‌ها و انعکاس‌های نامطلوب و آزاردهنده را سرکوب کند و بر آن‌ها چیرگی یابد. درهرحال، جامعه‌شناسی و پراگماتیسم کمتر به سیاست و تأثیرات گفتمان قدرت می‌پردازد و تنیت را امری فرامادی و نامریی می‌بیند که مرهون واگویه‌ها و مکالمه‌های گاه مغشوش و گاه منسجم است. حال باید پرسید بکت چگونه به پردازش تنیت کمر می‌بندد و تن‌آوری انعکاسی را به رزمایش می‌کشد؟

۴- بحث و بررسی

۴-۱- تنیت انعکاسی در آخرین نوار کراپ

بکت *آخرین نوار کراپ* را «مونودرام» (کنر، ۱۳۸۰: ۵۰) می‌خواند. کراپ روز تولد شصت‌ونه‌سالگی‌اش به نوارهایی که در جوانی و روز تولد بیست و هشت و سی‌ونه‌سالگی‌اش ضبط کرده گوش می‌دهد. طی اجرا، به‌جز چند صدا و آوای هیجانی «حلقه» کلامی به زبان نمی‌آورد. از یبوست و افراط در مصرف مشروبات الکی رنج می‌برد، ولی هم‌چنان موز می‌خورد و از الکل دست برنمی‌دارد. بکت او را چنین توصیف می‌کند: «پیرمردی فرتوت. [...] با شلوار تنگ، بسیار کوتاه و رنگ‌ورورفته، جلیقه سیاه با چهار جیب بزرگ و گشاد. ساعت نقره‌ای، سنگین و زنجیردار. پیراهن سفید ولی کثیف، بی‌یقه و با دکمه‌های باز. پوتین‌های عجیبِ سفید و کثیف، خیلی باریک و نوک‌تیز، با شماره دست‌کم چهل و هشت. صورت سفید، بینی بنفش، موهای جوگندمی خاکستری ژولیده. صورت اصلاح‌نشده. به‌شدت نزدیک‌بین، اما بی‌عینک. گوش‌های سنگین. [...] روی میز یک ضبط‌صوت با میکروفون و تعدادی جعبه مقوایی حاوی حلقه‌های نوار ضبط‌شده» (۱۹۵۸: ۳). کراپ اولین و آخرین شنونده صدا و خاطراتش

است؛ در شصت‌ونه‌سالگی به کراپ سی‌ونه‌ساله گوش می‌سپارد. در باب اهمیت ضبط‌صوت باید گفت «بکت وقتی‌که این نمایش‌نامه را نوشت، هنوز دستگاه ضبط‌صوت را به چشم خود ندیده بود. [...] ضبط‌صوت از حافظه قوی‌تر است و بهتر از آن عمل می‌کند و نسبت به حافظه انسان صادق‌تر است؛ چون وقتی در مقابل آن به روایت داستانی می‌پردازیم؛ هر مکث، هر اختلاف جزیی و هر لحن ثابت را ثبت می‌کند و برخلاف حافظه غیرحساس است» (کنر، ۱۳۸۰: ۵۰). بکت «آواره‌ای در درام» و «ماورای نقش ضبط‌صوت» (کنر، ۱۳۸۰: ۵۰) به تصویر می‌کشد که گذشته‌اش را در قالب یادداشت‌ها و عناوین در دفتری بزرگ ثبت کرده‌است. برای مثال، یادداشت‌های جعبه‌ی سوم، حلقه پنجم، مربوط به تولد سی‌ونه‌سالگی‌اش ازاین‌قرار است: «بالاخره مادر آرمید»، «توپ سیاه»، «پرستار سیاه‌پوش» و «بهبود جزیی وضعیت روده» (۱۹۵۸: ۵). یادداشت‌های دیگر نیز از «اعتدال فراموش‌نشدنی شب‌وروز» و «وداع با – (ورق می‌زند) – عشق» (۱۹۵۸: ۵) دم می‌زند. در نوارها «از وجود سه نمونه صدای متفاوت آگاه می‌شویم و تدریجاً یک‌میزان برای روایت داستان تشخیص می‌دهیم که دارای ضرب تغزلی آرام و کش‌داری است و آهنگی تند و کنایه‌آمیز دارد، همین‌طور با مکث‌هایی که به‌منظور تغییر ریتم‌ها وجود دارند، مواجه می‌شویم. از تأثیر متقابل ریتم‌ها کم‌کم به این نتیجه می‌رسیم که کراپ سی‌ونه‌ساله توسط دو عنصر اساساً متضاد در شخصیتش صدمه دیده‌است و وجود کشمکش هنوز پیرمرد را که جلوی ما پشت میزش نشسته‌است عذاب می‌دهد» (کنر، ۱۳۸۰: ۵۱).

ضبط نوارها به تنیت انعکاسی پهلو می‌زند. کراپ شخصیتی آینه‌ای است و خودیت/تنیتش را بازتاب می‌دهد؛ نوعی خود درونِ خود درونِ خود. او مانند آینه، در نوارهایش و خودهای گذشته‌اش پژواک می‌کند. نوارها، دیگریِ انعکاس‌گر کراپ‌اند؛ کراپ خود را در آن‌ها می‌بیند، می‌خواند، تفسیر و نفی می‌کند. پس بازتابِ کراپ در نوارها نوعی آینه‌درآینه است؛ او تا بی‌نهایت خودش و تنیش را بازتاب خواهد داد. کراپِ پیر با صدای شکسته، چهره رنگ‌پریده، چشمان بی‌فروغ و گوش‌های سنگین برای تماشاگران رمزآلود و بیگانه می‌نماید. او دل به صدای کراپِ جوان می‌دهد که مصمم است مشروب را کنار بگذارد، به وضعیت روده‌اش رسیدگی کند، از عشق‌بازیِ با زنان دست بردارد و به هنرش بپردازد؛ تصمیم‌ها و آرزوهایی که کراپِ پیر را به خنده می‌اندازد. درحقیقت، کراپِ نوارها، نوعی «دیگری» به کراپِ پیر پیشکش می‌کند؛ کراپ، دیگری خویش است. تنیت انعکاسی در برداشت، بازتابش و پژواکِ دیگریِ خلاصه می‌شود و این خود کراپ است که دیگری‌اش را پدید می‌آورد، می‌سراید و نقش می‌زند. پس کراپ هنرمند است و هنرش خلق خود به‌مثابه دیگری، معاشقه و جدال خیالی با اوست. تضادها بین خود و خود–دیگری مشهود است: «تنهایی که کراپ پیر را رنج می‌دهد با تنهایی خودخواسته دوران جوانی مغایرت دارد» (Kintzele, 2009: 208). آرزوهای کراپ جوان در حسرتِ کراپِ پیر برای آرزو کردنِ همان آرزوها، بارها و بارها منعکس می‌شود، گویی تنیت کراپ در حدفاصل و میانگی دو آینه، گذشته و حال، در خلاء بین نوارها، در پس‌وپیش کردن و تعویض مکرر نوارها رخ می‌دهد. شمایل کراپ را باید از انقطاع و شکست بازتاب‌ها، از سکوت بین درآوردن یک نوار و گذاشتن نوار دیگر ساخت. او از توالی و تسلسل نوارهایی که سال‌ها ضبط کرده روگردان است و به ناگفته‌هایی که باید در نوارها می‌گفت می‌اندیشد. او گوش می‌دهد تا از بین واژها و سکوت‌ها، ناگفته‌ها را بیابد. این‌جا نیز هویت به سیاقی مشابه پراگماتیسم و تنیت انعکاسی در تعدد بازتاب‌ها و گفت‌وگوهای خیالی جلوه‌گر می‌شود، با این تفاوت که در بکت خودیت به‌طورافراطی، به دیگرسازی از خود روی آورده‌است. کراپ تمام عمرش را نوار ضبط کرده و آینه خویش بوده‌است؛ کراپِ آینه‌درآینه، این هزارتوی بازتاب‌ها، لوحی است که بر آن هزاران آینه دیگر و خودیت دیگر نقش بسته‌است. بکت انعکاسِ تنیت و تنیت انعکاسی را در اعماق خاطرات،

گذشته مبهم و تاریک، بر انگیزش‌های گذرا و برخاسته از ضمیر ناخودآگاه و امیال سرکوب‌شده مستقر می‌کند و هنوز دغدغه‌ی عناصر و تأثیرات سیاسی را ندارد. پس کراپ در نوعی خودانعکاسی بی‌فرجام و دوار اسیر است؛ گویی این زنجیره آینه‌ها و پژواک‌ها هرگز به پایان نخواهد رسید.

در این رابطه باید گفت پیوند خودیت و بدن امری نهادین در رویکرد پراگماتیسم به سوژه‌بودگی است و خودیت و تن‌آوری رابطه‌ای دوسویه می‌سازند. براساس نظریه انعکاس، انتظار می‌رود هر نوارِ ضبط‌شده، خودیت را ملموس‌تر، قابل‌تصورتر و خاطره‌انگیزتر جلوه دهد. اما کراپ با ضبط هر نوار در استیلای خاطره گرفتار می‌شود، چراکه هر حلقه، انعکاسی خاص از تصاویر و ایماژهای مشخص و محدودِ بدن است. این‌جا است که بکت کلافِ خاطره، خودیت و تنیت را درهم می‌تند و انعکاس بُعد تازه‌ای به‌خود می‌گیرد. کراپ خود را در نوارها منجمد و منعقد می‌کند، گویی هر تصویر از بدنش، از جنس و جنسیتش، از عشق‌بازی‌هایش با «بیانکا»، «فَنی»، «ایفی» و «بانی»، نقش‌ونگاری ماندگار در ذهن حک می‌کند که هرگز پاک نخواهد شد. حال که همه‌چیز گفته شده و به جمود رسیده، چیزی برای گفتن و ضبط کردن باقی نمانده است. حقیقت این است که با ضبط نوارها کراپ می‌خواست خودیتی واحد، شناسا، رسانا و قابل‌اتکا رقم بزند؛ قرار بود نوارها برای همیشه گذشته‌اش را به حال پیوند بزند و او بتواند با اختیار و اراده آن‌ها را بازخوانی کند. اما تناقض دردناک این است که هر نوار و خاطره، زمان حال را معناباخته‌تر و متزلزل‌تر می‌کند. پس هر نوار گواهی آشکار است بر تقلای کراپ برای این‌که توقعات نوارهای قبلی را از خود برآورده کند. در این حالت است که بدن انعکاسی کراپ بی‌کالبد، صامت و به‌شدت درونی می‌شود. پس می‌توان جامعه‌شناسی بدن و تنیت انعکاسی را چنین نقد کرد که هر انعکاس لزوماً قدمی به‌سوی برون‌گرایی و تعامل با دنیای پیرامون نیست؛ تنیت انعکاسی می‌تواند درون‌گرایی مطلق و قطع ارتباط سازنده با دنیای بیرون را به‌بار آورد.

طنزِ تلخ بکت در این نمایش از ناتوانی کراپ در تسلط بر تنیت‌اش سرچشمه می‌گیرد. بکت سنت مضحکهَ[۲۱] را مقتدرانه در ابتدای اجرا به نمایش می‌گذارد: کراپ مکرر به پشت می‌افتد، اشیاء را از جیبش بیرون می‌ریزد، ناگهان موز از جیب بیرون می‌آورد و پوستش را در سطل می‌اندازد. طراحی لباس کراپ نیز از همین رویه پیروی می‌کند: شلوار بسیار کوتاه، جیب‌های خیلی بزرگ از آنِ دلقک‌ها، چکمه‌های سایز بزرگ و بینی بنفش. اما با پیش‌روی اجرا، این دلقک دست‌وپاچلفتی به انسانی «رقت‌انگیز و ناتوان تبدیل می‌شود؛ مدام ضبط‌صوت را روشن و خاموش می‌کند، عجولانه نوارها را جلو و عقب می‌کند و بیشتر و بیشتر در افکارش غرق می‌شود» و این‌جا است که تماشاگران با «واژگونی مضحکه و شکست ابهت نه یک دلقک معمولی بلکه دلقکی تراژیک» (Cauchi–Santoro, 2012: 246) روبه‌رو می‌شوند. «خود» های بیگانه و مضحک کراپ نه‌فقط در تن بلکه زبان نیز متبلور می‌شود؛ واژگانی که کراپِ جوان به‌کار می‌برد و کراپِ پیر معنی‌شان را نمی‌داند. شاید بتوان گفت نوعی زخم التیام‌نیافته از سرگشتگی در تنیت کراپ دیده می‌شود و او سال‌ها کوشیده با خودروایت و ضبط نوارها، برای این زخم مرهم بسازد. اما اوضاع وخیم‌تر شده و حال زخم سر باز کرده‌است. اما گویی زخم خود مرهم است؛ یادآوری گذشته و گوش دادن به نوارها هم دردودرمان کراپ شده‌است: «شخصیت‌های بکت محکوم‌اند گذشته را به‌یاد آورند چراکه هرگز به خود اجازه نداده‌اند و یا اجازه نداشته‌اند از گذشته اطلاع کامل داشته باشند. گذشته بارها زمان حال را منقطع می‌کند ولی هیچ‌گاه با آن ارتباط معنادار برقرار نمی‌کند» (Kiberd, 1997: 538–9).

دراین‌بین، زبانِ بدن به‌سوی بدنِ زبان که همان غیاب و معناباختگی است پیش می‌تازد. زبان هرگز نمی‌تواند امیال، حالات و خواست‌های بدن را تمام‌وکمال تفسیر و منتقل کند. پس کراپ به‌ناچار خود را در انعکاس نوارها می‌جوید و این خودانعکاسی به سرحد خودآزاری می‌رسد، چراکه خوب می‌داند

تاریکی بُردارهای ذهنی و جسمی‌اش او را ذره‌ذره در خود فرو خواهد برد. اما باز مصرانه به نوارها گوش می‌دهد، انگار «آیینی» (Erikson, 1991: 187) مقدس را درپیش گرفته‌است؛ آیینی با مَناسک تکراری و به‌ظاهر تسلابخش. نوارها تمثیلِ تنیتی است که به‌واسطه خودانعکاسی تباه شده، تنیتی که گاه فقط صدایی از آن طنین می‌اندازد: «حرفیِ برای گفتن نمانده، نه حتی ضجه‌ای» (Beckett, 1958: 10). تقلیل، اضمحلال و استحاله بدن تاحدی است که تنها صدایی گنگ و سپس خاموشی از آن باقی می‌ماند. به‌همین‌دلیل، بکت *آخرین نوار کراپ* را «غمگین و احساسی» می‌خواند: «نوعی دلتنگی و طلبیدن و یا حسرت چیزهای ازکف‌رفته» (Kintzele, 2009: 207).

بکت آخر نمایش را با انعکاسی‌ترین حالت ممکن برای تماشاگران کارگردانی می‌کند: نورِ سفیدِ آزاردهنده‌ای بر کراپ متمرکز می‌شود، او بی‌حرکت به تاریکی خارج صحنه می‌نگرد و نگاه خیره‌اش را نثار تماشاگران می‌کند. حال این کراپ است که مانند آینه عمل می‌کند و با نگاه بی‌روح و خشکش زندگی، حال و آینده تماشاگران را بازتاب می‌دهد. کراپ نیز خود به دیگریِ تماشاگران بدل می‌شود، همان دیگری که انسان «مطرود و خوار»[۲۲] در اندیشه ژولیا کریستوا[۲۳] را تداعی می‌کند: دیگری که نهادینه‌ترین و دهشتناک‌ترین ابعاد زندگی را منعکس می‌کند و انسان تمام عمر در پی مفر و چاره‌ای است تا با آن‌ها مواجه نشود: پیری، زوال، ناتوانی و مرگ. پس *آخرین نوار کراپ*، تنیت انعکاسی را دست‌خوش دگردیسی و بازخوانی می‌کند؛ ابتدا خود به دیگری تغییرِ ماهیت می‌دهد و سپس دیگری به انعکاسی هولناک از خود تبدیل می‌شود. تبدیل کراپ به دیگریِ خویش و دیگریِ تماشاگران نوعی دایرگی و بازانعکاس بین او و تماشاگران به‌وجود می‌آورد. بنابراین بکت در ابتدای مسیر تئاتری‌اش رویکردی هستی‌شناسانه و نه سیاسی به تجربه تن‌آوری دارد و این‌جا است که کاستی بنیادین تنیت انعکاسی نمود می‌یابد: تن انعکاسی و منعکس تأثیرات سیاسی را نادیده می‌گیرد و در نوعی خلاء به‌نظاره تن‌آوری می‌نشیند. همان‌طور که مشاهده شد مفاهیم رایج در جامعه‌شناسی بدن نمی‌تواند از گفتمان قدرت و تأثیراتش بر بدن پرده بردارد. به‌همین‌دلیل اندیشه سیاسیِ معاصر پا به کارزارِ نقادیِ تنیت در جوامع دموکراتیک می‌گذارد. پس به اسلوب نقادی نیاز است که بتواند ابعاد و ژرفای تغییر رویکرد بکت را در آثار متأخرش نشان دهد. جهت‌گیری اندیشه بکت را از بدن آینه‌ای به بدن سیاسی که در نمایش فاجعه به اوج می‌رسد، باید با ابزار نقد سیاسی و نه جامعه‌شناختی پی گرفت تا گفتمان سیاسی در آثار متأخر او هرچه بیشتر نمایان شود.

۴-۲- وضعیت استثنا در فاجعه

برای جبران خلأهای مفهومی در جامعه‌شناسی بدن، پژوهشگر از نظریات جورجو آگامبن، متفکر معاصر ایتالیایی در حوزه فلسفه سیاسی بهره می‌برد. آگامبن از منتقدان سرسخت مدل‌های جامعه‌شناختی برای تبیین کارکردهای بدن، خط‌مشی‌ها و سویه‌های هویتی است. او غایت اندیشه‌اش را آشکارسازی امرِ سیاسیِ نهفته در بطن تمام ابعاد زندگی می‌داند. ازاین‌رو، او فلسفه، سیاست، تنیت و زندگی را دوشادوش یکدیگر حلاجی می‌کند تا پیوند ناگسستنی بینشان را آشکار سازد، زیراکه هرگونه «تغییر سیاسی» تنها با «بازاندیشی فلسفی» (Durantaye, 2009: 236) ممکن می‌شود. آگامبن باور دارد برای دست‌یابی به این منظور، باید با نگاهی دیرینه‌شناسانه و تبارشناسانه، خاستگاه و مبدأ («آرخه»[۲۴]) مفاهیم سیاسی را یافت تا شاید بتوان ساحت و سرشت سیاست را در زندگی معاصر بازنویسی کرد. پس او به‌نوعی دیرینه‌شناسی قدرت و پیدایشِ امر سیاسی دست می‌زند و در این راه به یونانیان باستان به‌عنوان پیشتازان بسیاری از مفاهیم سیاسی و اخلاقی بازمی‌گردد. آن‌ها واژه‌ای واحد برای «حیات» یا «زندگی» نداشتند. در عوض

از «زویی»[۲۵] برای حیات حیوانی /زیستی و «بیوس»[۲۶] برای زندگی اجتماعی /سیاسی استفاده و زویی را از حیطه اجتماعی جدا و به حصار «خانه»[۲۷] (Agamben, 1998: 3) محدود می‌کردند. در نگاه آگامبن، سیاست و امر سیاسی، با حذفِ اساسی‌ترین بُعد انسان یعنی حیات زیستی و تسلیمش به «لوگوس»[۲۸] یا قلمرو اجتماعی ریشه زد و پا گرفت. او به کتاب *سیاست*[۲۹] ارسطو اشاره می‌کند که در آن انسان «حیوان اجتماعی» با قابلیت زندگیِ «خوب» و «باکیفیت» و توانایی «رعایت اخلاقیات (عادلانه /ناعادلانه، خیر /شر، مطلوب /دردناک» (Ibid) خوانده می‌شود. پافشاری بر «جدایی شهر[۳۰] از خانه»، بر تمایز بین ساخت‌های سیاسی /اجتماعی و «خوش‌روانی[۳۱] انسان» (Ibid: 5) در فلسفه ارسطو، آگامبن را به‌سوی حتمی بودن ساحت سیاسی در زندگی خصوصی سوق می‌دهد، تاحدی که هریک را پوششی برای دیگری می‌شمرد. با این بازنگری، او نتیجه می‌گیرد سیاست در شخصی‌ترین و خصوصی‌ترین گوشه‌های زندگی نفوذ کرده‌است و تلاش برای تمییز دادن این دو گستره ناممکن است. اتصال پایدار سیاست و زندگی، تنیت را به زویی یا حیات زیستی تقلیل می‌دهد، درحالی‌که بیوس یا حیات اجتماعی نیز در دام قدرت و مراقبتش می‌افتد.

پس از زندگی، آگامبن به پایش مفهوم قدرت و قانون می‌رسد. او به‌تأسی از کارل اشمیت[۳۲] در کتاب *الهیات سیاسی: چهارفصل در مفهوم حاکمیت* (۱۹۸۵)، اعتقاد دارد ذات و ماهیت واضع قانون بر «تمایزناپذیری»[۳۳] و «استثنا» استوار است: «حاکمیت، خارج از نظام قضایی است، ولی به آن تعلق دارد؛ این حاکمیت است که تصمیم می‌گیرد چه زمان و چگونه قوانین باید به حالت تعلیق درآید» (۱۳). توانایی حاکم برای خروج از قانون فضایی آستانه‌ای می‌سازد که در آن «درون و بیرون، وضعیت عادی و غیرعادی، قانون و خشونت، قانون و طبیعت تمایزناپذیر می‌شود و به نظام قانونی مشروعیت می‌بخشد» (Agamben, 1998: 11). حاکمیت قادر است وضعیتی را به حالت استثنا و یا عادی برگرداند. اما آگامبن با اشاره به موضع والتر بنیامین[۳۴] در «تزهایی درباره فلسفه تاریخ» (۱۹۶۸) تأکید دارد در جوامع معاصر وضعیت استثنا و تعلیق به قانون و قاعده تبدیل شده‌است. با این روش نظام حاکم به‌راحتی و بی‌دغدغه تصمیم‌های خرد و کلانش را توجیه می‌کند. آگامبن به‌تبعیت از رأی بنیامین، وضعیت استثنا را دایم‌الوجود، درونمان[۳۵] و حاضرِ مطلق[۳۶] می‌داند که به یُمنش قانون بدون فشار آشکار در تمام عرصه‌های جامعه اعمال می‌شود. گرچه جنگ‌های داخلی، انقلاب‌ها و کودتاها، به وضعیت استثنا و تعلیق قانون منجر می‌شود، دراین‌بین شرایطی مانند نازیسم رخ می‌دهد که در آن حاکمیت موقتاً وارد برهه‌ای بحرانی می‌شود که البته شرط حیات آن نظام است. در نظرگاه آگامبن، خودکامه یا مردم‌سالار تفاوتی نمی‌کند؛ حاکمیت تداوم وضعیت استثناست. برای مثال، ادبیات سیاسی آمریکا پس از حادثه یازده سپتامبر به استثناسازی تحت‌عنوان «شرایط عادی جدید» روی آورد که نتیجه‌اش «تعلیق و تفسیر قوانین بین‌المللی و داخلی بود تا بازداشت‌ها و محاکمه‌های غیرقانونی در گوآنتانامو قانونی جلوه کند» (Feldman, 2011: 322–3).

نکته حایزاهمیت این است که حاکمیت از الگوی وضعیت استثنا برای کنترل و نظارت بر جامعه نیز بهره می‌برد؛ وضعیت استثنا دال و مدلول حاکمیت است. در این راستا، آگامبن، «هومو سَکِر»[۳۷] یا «انسان مقدس» را در کتابی با همین نام، به‌عنوان مصداق اعمال وضعیت استثنا در سطح جامعه مطرح می‌کند. این‌بار نیز آگامبن با رهیافتی تبارشناسانه به نظام حقوقی یونان و روم باستان متوسل می‌شود. هومو سکر مجرمی بود که با تبعید همیشگی از شهر مجازات می‌شد. یونانیان باور داشتند او تنها با تکفیر و جلای وطن می‌توانست تهذیب شود. هومو سکر با محصور شدن در وضعیت استثنا به دو روش از جامعه حذف می‌شد: نخست، با اعدام جسدش قربانی برای خدایان تلقی نمی‌شد و دوم این‌که به قتل رساندنش جرم قلمداد نمی‌شد. درحقیقت، حاکمیت با مستثنا کردنش از قانون او را در چارچوب قدرت و نظام قضایی

نگاه می‌داشت. به‌زعم آگامبن، جسم و جان هومو سکر طاقت‌فرساترین مجازات و تأدیب را با مجازات نشدن و تبعید متحمل می‌شد (Agamben, 1998: 36–7). انسان مقدس در انتهای دو طیف کاملاً متضاد قرار دارد: مستثنا شدن از جامعه/قانون و در متنشان جای گرفتن. آگامبن این وضعیت استثنا را «اولین فضای سیاسی در غرب» (Ibid: 40) می‌داند که بن‌مایه نه‌فقط باستانیان بلکه عصر کنونی نیز هست، دورانی که شاهد بی‌سابقه‌ترین اعمال‌نفوذ قدرت بر جسم و روح انسان بوده‌است. حضیضِ انسانِ معاصر تکرار همین قانون باستانی است که حال زیرکانه‌تر و نامحسوس‌تر زندگی و هویت را به تاراج می‌برد. این حاکمیت است که «تصمیم می‌گیرد چه زمان یک زندگی دیگر ارزش سیاسی ندارد» (Ibid: 69). اگر در قوانین روم باستان گناهانی مانند «مخدوش کردن مرزها» و «خشونت فرزند علیه والد» (Ibid: 37) از موارد هومو سکر بود، حال دیگر هومو سکر یک مصداق نیست، بلکه جوهر و سرشت سیاست است. در این رابطه، آگامبن برای تبیین بیشتر وضعیت استثنا از مضمون «اردوگاه» استفاده می‌کند:

اردوگاه جای شهر را به‌عنوان نوموس[۳۸] (قانون و معیار) گرفته‌است. من به اردوگاه به‌عنوان مسأله‌ای تاریخی نگاه نمی‌کنم، بلکه آن را ساختار پنهان جامعه خودمان می‌دانم. اردوگاه چیست؟ سرزمینی که بیرون از نظم حقوقی- سیاسی قرار گرفته‌است؛ تجسم عینیِ دولتِ تبعیض. امروزه دولت تبعیض و سیاست‌زدایی شده به همه‌جا رسوخ کرده‌است. آیا فضای تحتِ دوربینِ مداربسته در شهرهای امروزی، عمومی است یا خصوصی؟ بیرونی است یا درونی؟ امروزه فضاهای تازه‌ای در حال خلق شدن هستند. مدل اسراییلی در سرزمین اشغالی، که متشکل از موانعی برای طرد و حذف فلسطینیان است، اکنون به دوبی رسیده‌است؛ جایی که موانع، جزیره‌ای فوقِ امن برای توریسم آفریده‌اند (آگامبن، ۱۳۹۳: سطرهای ۱۹۶–۲۰۵).

در نظام‌های مردم‌سالارِ معاصر وضعیت استثنا هنوز به قوت خود باقی است و متاسیاست[۳۹] آگامبن بر آن است از این ساختار بنیادین و محدویت‌هایش پرده بردارد. حاکمیت با تقدس زندگی انسان چیزی جز خشونت، تبعید و تبعیض برای عرضه ندارد.

با این مقدمه، بخش پیش‌رو به تحلیل تنیت و سیاست از منظر آگامبن در تئاتر متأخر بکت می‌پردازد. آخرین آثار بکت ویژگی‌های مشترک بسیاری دارند: «فقدان طرح منسجم که داستانی را بازگو کند و هم‌چنین حضور شخصیت‌هایی که هویت آن‌ها به‌درستی آشکار نیست – می‌توان به این نتیجه رسید که عناصر اصلی و مهم کار او در این آثار، استفاده از بیان نور و صدا است. زبان طبق روال همیشگی بکت بیش از هرچیز ابهام و تناقض را موجب می‌شود تا ایجاد ارتباط و معنایی مشخص و قابل‌درک را» (هادی زاده و حاتم، ۱۳۹۳: ۳). *فاجعه* که در زمره آخرین آثار بکت قرار دارد، با جلوه سیاسی و خاصیت متاتئاتری‌اش بدن را محل فاجعه‌ای قریب‌الوقوع می‌بیند. بکت این اثر را به واسلاو هاول[۴۰]، نویسنده آزادی‌خواه و دربند و اولین رییس‌جمهور کشور چک تقدیم می‌کند. *فاجعه* تصویر «جلسه تمرین» و «آخرین دست‌کاری‌ها در صحنه آخرِ» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱) یک نمایش است. شخصیت‌ها بدین شرح‌اند: کارگردان (ک)، دستیار زن (د)، قهرمان نمایش (ق) و لوک مسئولِ نورپردازیِ خارج از صحنه (ل). «کارگردان سمت چپ تماشاگران پایین پله‌ها بر صندلی دسته‌داری نشسته‌است. پالتو پوست به تن دارد با کلاه‌پوست بی‌لبه چسبانی که به پالتویش می‌خورد. سن و سال و کوچک و بزرگ بودن اندام مهم نیست» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱). «دستیار کنار او ایستاده‌است. با روپوش بلند سفید. سربرهنه. مدادی پشت گوش. سن و سال و کوچک و بزرگ بودن اندام مهم نیست» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱). «(ق) وسط صحنه روی سکویی سیاه به بلندای نیم متر ایستاده‌است و کلاه مشکی لبه‌پهنی به سر دارد. بالاپوش مشکی بلندی تا قوزک پا پوشیده و پابرهنه است با سر خمیده، دست‌ها در جیب. سن‌وسال و کوچک‌وبزرگ بودن اندام مهم نیست» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱). بسیاری از بکت‌شناسان بر این نکته

صحه می‌نهند که «آخرین نمایش‌های بکت کاملاً بر بدن متمرکز است. او بدن را از عملکردهای متداول هویت‌ساز جدا می‌کند و آن را نوعی تصویر می‌انگارد: تصویری که تولید می‌شود، دلالت می‌کند و باید درک شود. بدن‌های بکت شرحه‌شرحه و غیرطبیعی‌اند، دهان‌ها و سرها در تاریکی معلق‌اند. نورپردازی کورکننده، لباس‌ها و حالات نامتعارف و تصنعی همگی نشان می‌دهد بکت بدن را ابزاری تصویری و نه مرکز هویت می‌پندارد» (McMullan, 1993: 10).

با صحنه‌پردازی عریان اما کامل نورپردازی شده، قهرمان نمایش روی سکو قرار داده می‌شود تا بدنش طبق دستورات مکرر و تند کارگردان به دستیار شکل بگیرد: «دست‌ها نباید در جیب باشد»، «بالاپوش را باز کن»، «جمجمه سفید شود»، «دست‌ها سفید شود»، «سکو بلندتر شود»، «سر را پایین بیاور»، «عریان‌تر هم می‌تواند باشد» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۰). دراین‌رابطه باید گفت «*فاجعه* برخلاف بسیاری از آثار بکت از زمان اجرای روزهای خوش، صحنه تئاتر را به تصویر می‌کشد. بکت در آخرین آثارش فضایی سرد و کاملاً پیدا با چند دیوار در اطراف صحنه خلق می‌کند که با شخصیت‌های محصور در تاریکی مغایرت دارد. این نوع شخصیت‌پردازی مفری است از تکرار بی‌وقفه واژه‌ها و حالات بدن» (McMullan, 1993: 26). درحقیقت، بدنِ قهرمانِ نمایش با حصر و تبعید در اردوگاه (همان سکو) و قرار گرفتن در وضعیت استثنا کالبد می‌گیرد. کارگردان را به حالت زیستی محض درمی‌آورد و تاحدممکن حیات اجتماعی‌اش را می‌کاهد و درنهایت نابود می‌کند. بر سکو رفتن تناقضی عذاب‌آور را تداعی می‌کند: بدنِ انسانِ معاصر برگزیده می‌شود و موردتوجه بی‌اندازه قرار می‌گیرد، اما همین توجه و مراقبت بدن را در وضعیت استثنا محبوس می‌کند. گویی تکریم و تقدس انسان و بدنش چیزی جز انسان‌زدایی و تکفیر انسانیت به‌بار نمی‌آورد. بدنِ ق به‌بهانه مراقبت، تنبیه می‌شود و به پاداش شامل شدن، مستثنا می‌شود. این بدنِ مسخر، باوجود رقص نور و نگاه بر پیکرش، دیگر توان تکلم و اظهار وجود ندارد: «این‌جا فضایی است که مظلومان در نظارت قدرت‌اند. ق به سکوت وادار شده‌است و حتی شهادت هم نمی‌تواند بدهد. *فاجعه*، نمایشِ بدنِ ساکتِ قهرمان است» (Ibid).

در *فاجعه* بکت نقشِ نهادینِ وضعیتِ استثنا را در پیدایش امر سیاسی به خلق اثر هنری و تئاتریت[۴۱] پیوند می‌زند؛ بدین‌مفهوم که کارگردان و عواملش با ردا و استتار خلق هنری، بر تنیت قهرمان نمایش دست می‌یازند. حاکمیت نیز از پوشش‌های گوناگون و رنگارنگ برای نامریی و درونی شدن بهره می‌برد. درواقع این شبحِ قانون و نه خود قانون است که بر تن حکم می‌راند. پس سکو در *فاجعه* هوموسکرساز است؛ فضایی هنری–سیاسی که در آن بدن قهرمان زاده می‌شود، صیقل می‌یابد، نقش و رنگ می‌پذیرد، نامیده می‌شود تا مستثنا شود و در تحریم دایمی بماند. به‌راستی‌که بکت متأخر سیاستِ هنر را تنها در محضر هنر سیاسی ممکن می‌داند. تئاتر او، خلق را با نابودی و مرگ برابر می‌داند: مخلوق با قرار گرفتن در قالب و نظام دلالتی که خالق در نظر دارد محدود می‌شود، در تنگناهای دلالتی سرکوب می‌شود و درنهایت رو به خاموشی می‌رود. می‌توان گفت تئاتر بکت از فلسفه هنر و مرگ موریس بلانشو[۴۲] و بنیامین تبعیت می‌کند؛ هنر به‌مثابه ویرانی، عدم و تاریکی. پس هنر کارگردان به نابودی مخلوقش و مستثنا شدنش منجر می‌شود و حاکی از «ترجمه‌ناپذیری زبان نمایشی به اجرایی است» (یوسفیان، ۱۳۹۱: ۴۹). گویی تنها فضای ممکن برای بودن و زیستن بدنِ معاصر سکویی است که بر آن آفریده و متناهی می‌شود. این همان فاجعه‌ای است که بکت از آن دم می‌زند. اگر کراپ و کلاو[۴۳] در *دست آخر* با بدن‌های ازریخت‌افتاده و لباس‌های مندرس در صحنه ظاهر می‌شوند، قهرمان نمایش در فاجعه با حالتی ایستاده و استوار پیش چشم تماشاگران عرض‌اندام می‌کند. اما بدن قهرمان باوجود راست‌قامت بودن و سلامت ظاهری «بی‌اندام»، «فلج» و «هیستریک» (حداد، ۱۳۸۹: ۸) می‌نماید. شروع و پایانی برای این مهنت

تن وجود ندارد؛ درون‌ماندگاری و استیلای قدرت هیچ مجالی برای اندیشه و پرسش باقی نمی‌گذارد و تصویری صامت و ثابت از بدن حک می‌کند: «اما چرا آغازی برای آن‌چه اتفاق می‌افتد نیست، به‌همراه این شکل غیرمنتظره‌ی متوقف ماندنِ [متن] هم در ضرب‌آهنگ و هم در تصویر» (حداد، ۱۳۸۹: ۷).
مفهوم هومو سکر و جدایی زویی از بیوس در اندیشه آگامبن به‌وضوح در بدن رؤیت می‌شود. آگامبن از دیرینه‌شناسی میشل فوکو[۴۴] که آبشخور سیاست‌گذاری‌های بدن را قرن هجدهم میلادی و هم‌زمان با پیدایش علوم مختلف ازجمله روان‌شناسی، تبارشناسی و جامعه‌شناسی می‌داند فاصله می‌گیرد و به بوطیقای سیاسی بنیامین و اشمیت قرابت نشان می‌دهد. آگامبن تصریح می‌کند هم‌نشینی زیست و سیاست[۴۵] همواره و همیشه نقطه ثقل جوامع در طول تاریخ بوده‌است و منحصر به انقلاب صنعتی و تحولات اروپا نیست. در عصر کنونی حاکمیت و تسلط فراگیرش بر تنیت بیش‌ازپیش «در پس‌زمینه جای گرفته»، «بنیادین‌تر» (Durantaye, 2009: 213) و درنتیجه مقاوت‌ناپذیرتر شده‌است. دست‌کاری‌های قدرت تا جایی ادامه می‌یابد که پیکر انسان با نقشینه‌ها، قواره‌ها و ساختارهای متفاوت و گاهی متناقض انباشته می‌شود و به‌قول آگامبن «بالقوگی‌اش»[۴۶] به «فعلیت افراطی»[۴۷] (Agamben, 1995: 71) درمی‌آید. قدرت با فعلیت‌بخشی فرانمود می‌یابد و جامه‌های گوناگون سیاسی به تن عطا می‌کند که در اصل همگی به طیف زیستی یا زویی تعلق دارند. پس باوجود شعار قدرت مبنی بر برائت از بُعد حیوانی، گستره اجتماعی انسان یا بیوس به حیوانیت متکی است. لوح بدن نباید هیچ‌گاه سفید و نانوشته بماند و انگاره‌ها و پنداره‌های الوان باید بر آن نقش ببندد. آگامبن در تبیین لوح سفید، به مفهوم «قلم» در فلسفه ابن‌سینا اشاره می‌کند. قلم به «اندیشه» ارجاع دارد، به بالقوگی پیش از تبدیل شدن به بالفعل و نوشتار: «نوس[۴۸] یا اندیشه به ظرف جوهر می‌ماند که فیلسوف/نویسنده قلم را در آن فرومی‌برد. جوهر، این قطره تاریکی، خودِ اندیشه است» (۱۹۹۹: ۱۳۶). آگامبن «خواست و اراده برای نوشتن» و نه نوشتار را بالقوگی محض می‌داند. آن‌گاه که صفحه سفید کاغذ به واژگان آلوده می‌شود، بالقوگیِ نه‌فقط کلمات، بلکه نویسنده نیز از کف می‌رود. کارگردانِ بکت نیز بی‌وقفه و ظالمانه بر بدن قهرمان نمایش می‌نویسد، گویی از لوح سفید تن واهمه دارد. او با روند هوموسکرساز و با تخصیص فرم به بدن، تنیت ق را به حیات فیزیکی محض تقلیل می‌دهد. اگر بکت در *آخرین نوار کراپ* از پرداختن به سیاست‌زدگی بدن پرهیز می‌کند، در *فاجعه* به‌صراحت از آفت قدرت می‌گوید که همان تجزیه تن به زویی و بیوس است. با این رویکرد، بکت بدن را «متنی» (Toepfer, 1996: 78) می‌پندارد که در شبکه گسترده گفتمان حاکمیت نوشته می‌شود و نقش می‌پذیرد. می‌توان نتیجه گرفت او در آخرین آثارش از بدنِ سیاسی و سیاست بدن پرده برمی‌دارد، از فاجعه سیاست‌گذاری تن که انسان را به نابودی و جمود می‌کشاند.
در قیاس با *آخرین نوار کراپ* باید گفت برخلاف نوار/خود-به‌مثابه-دیگری، در *فاجعه*، قدرت دیگری است. شخصیت‌پردازی دقیق و موشکافانه کراپ جای خود را به فرمول «سن و حالت بدن مهم نیست» در *فاجعه* می‌دهد. بدن کراپ نامیدنی است، اما قهرمان ناآشنا و گمنام باقی می‌ماند، گویی هرکس می‌تواند جای او باشد و قدرت نیز دانای کل این سناریو است. سکوت ق در تناقض با ضبط کردن‌ها و گوش کردن‌های مکرر کراپ است، چراکه سیطره قدرت و بودن در وضعیت استثنا تمام توان فرد را برای ابتکارعمل و پویایی ازبین می‌برد. در *فاجعه* با «قدرت اسطوره‌ای» مواجهیم که «از کتم عدم به آفرینش دست می‌زند» (Hansen, 2008: 661). اما برجسته‌ترین تفاوت بین کراپ و قهرمان نمایش و تنیتشان، مفهوم انعکاس است. کراپ آینه‌ای هزارتو است که لایه‌های بی‌شمار وجودش را منعکس می‌کند. اما تنِ ق بازتاب مستقیم، بی‌واسطه و یک‌سویه اوامر کارگردان است. دست‌کاری‌های قدرت در جامعه‌شناسیِ تعامل‌گراها و پراگماتیست‌ها حضور کم‌رنگی دارد. برخلاف رأی پراگماتیست‌ها، چنین می‌توان اظهار

داشت که بدن نمی‌تواند آرام و بی‌دغدغه با نیازها و تعاملات برخاسته از اجتماع هم‌آهنگ شود و باوجود گفتمان قدرت و برای عینیت بخشیدن به همان تعاملات به قربانی، آزمایشگاه و آزمایش تبدیل می‌شود. پس تعامل تن‌آورانه می‌تواند تن‌زدایی به‌بار آورد. درحقیقت، هرگونه تعامل با جامعه، لاجرم و ناخواسته نظام و گفتمان قدرت را بر بدن نقش می‌زند.

از دیگر ارکان وضعیت استثنا در *فاجعه*، تئاتریتِ خودبازنگر[۴۹] بکت است که در این نمایش به اوج می‌رسد، طوری‌که بدن قهرمان جزیی از اسباب و وسایل صحنه می‌شود. باید گفت «آثار آخر بکت، سازوکار قدرت را کنار زبان و محدودیت تئاتر دراماتیزه می‌کند» (McMullan, 1993: 9). با صحنه‌آرایی عریان، ق دو نقش را بر دوش می‌کشد: بازیگری که بازی نمی‌کند و بازیگری که خود صحنه است. نکته این است که بدن او بدون این‌که نقشی خاص را برعهده داشته‌باشد، فرم‌های گوناگون را ازسوی کارگردان می‌پذیرد: بدن او اجرا می‌کند و اجرا می‌شود. او بی‌اجرا، تنیتش را به اجرا می‌گذارد و بدنی در میانگیِ شمول و حذف، کنش و سکون عرضه می‌دارد. قهرمان نمایش بدون اجرا، اجراگری می‌کند، بدون تن، تنیت می‌سازد؛ نوعی اجرا که باوجود خط بطلانی که بر آن کشیده شده، هنوز وجود دارد و دیده می‌شود: اجرا. سرفتاده، پوست سفید، اعضای عریان، موی کم‌پشت، مشتان باز همگی بر اجراگری قهرمان با دستور کارگردان و نظارت دستیار دلالت دارد. حال پرسشی که باید مطرح کرد این است: آیا خودِ اجرا، نوعی فاجعه نیست؟ خودبازنگری در این نمایش نشان می‌دهد اجراگری که تحمیلی و همیشگی است فاجعه می‌سازد. بدنِ ق عرصه‌ای برای تاخت‌وتازِ تمهیدات اجراگرایانه قدرت است. تئاتریت بدن با نورپردازی که در انتهای نمایش بر چهره ق متمرکز است برجسته می‌شود؛ بدنی کمینه و انسان‌زدایی‌شده: «کارگردان: صبر کن! [درنگ.] حالا... بگذار تماشایش کنند. [نور کلی صحنه رفته‌رفته محو می‌شود. درنگ. نور روی بدن رفته‌رفته محو می‌شود. نور فقط روی سر است. درنگ طولانی.] محشر است! او همه را وامی‌دارد سرپا بایستند. از این‌جا صدایش را می‌شنوم» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱). به‌راستی بدن و تنیت خطری است که قدرت باید با جهت‌گیری گزینشی و نه لزوماً سَلبی بر آن غلبه کند. بنابراین، در وضعیت استثنا، دراماتوروژی تن به تن‌زدایی و بردگی بیشتر ختم می‌شود؛ افزایش در اجراگری تن به معنای فرو رفتن بیشتر در باتلاق قدرت است.

در انتهای نمایش، قهرمان کنشی خودانگیخته و خارج از فرمان‌های کارگردان بروز می‌دهد: «[درنگ. صدای غرش کف زدن‌ها از دور. سرش را بلند می‌کند، به تماشاگران ثابت زل می‌زند. صدای کف زدن‌ها رفته‌رفته کم می‌شود. از بین می‌رود. درنگ طولانی. نور روی صورت رفته‌رفته محو می‌شود.]» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۱). برخلاف تمام تلاش‌های کارگردان برای پایین نگاه داشتن سرِ ق، او سرانجام سرش را بالا می‌گیرد و تماشاگران را به سکوت وامی‌دارد. بسیاری از منتقدان این حرکت او را مترادف با پایداری برابر قدرت دانسته‌اند. اما این کنش‌گری نوعی آگاهی است تا مقاومت. انسان معاصر آگاهانه عذابِ تنیش را می‌کشد؛ این همان فاجعه حقیقی است. این‌جا نیز بکت دوباره خودارجاع‌گری متنش را محک می‌زند، چراکه متن و ق هر دو به اجراگری‌شان واقف می‌شوند. انسان خود یکی از ستون‌ها و عوامل انکارناپذیر در تن‌آوری تحمیلی‌اش است. ق سرش را بالا می‌گیرد تا به تماشاگران یادآور شود آن‌ها نیز در شرایطی مشابه‌اند. سکوت تماشاگران پس از غرش تشویقشان، تسری آگاهی به همگان است.

۵- نتیجه بحث

این مقاله به بررسی تطبیقی تجربه تن و تنیت در آخرین نوار کراپ، به‌عنوان نماینده اولین آثار بکت و *فاجعه* از آثار متأخر او پرداخت. تنیت یکی از ستون‌های پیدایش و قالب‌پذیری هویت معاصر است

که در تئاتر بکت دستخوش دگرگونی بنیادین می‌شود. در *آخرین نوار کراپ* به دلیل وجود دستگاه ضبط‌صوت، تن‌آوری شمایل نظریه انعکاس را در جامعه‌شناسی پراگماتیست به‌خود می‌گیرد که در آن انسان به‌واسطه بازتابش‌ها و پژواک‌های دریافتی از اجتماع پیرامون کالبد می‌پذیرد. به‌همین‌دلیل این نمایش از جایگاه ویژه‌ای در تئاتر بکت برخوردار است. بکت با تبدیل روند انعکاس به خودانعکاس و خودبازانعکاس در *آخرین نوار کراپ*، تجربه‌ای از تن را آشکار می‌سازد که بیش‌ازپیش درونی و خودارجاع است. اما بکتِ متأخر از این درونی‌سازی بدن دوری می‌گزیند و به سیاست تن روی می‌آورد و بدن را جولانگاه گفتمان و ساختار قدرت می‌انگارد که از آن هیچ مفری نیست. سیاست بدن و بدن سیاسی که در فاجعه به بارزترین نحو ممکن نمود می‌یابد با بوطیقای پسادراماتیک و اجراگرانه بکت پیوند برقرار می‌کند، چراکه او سیاست تن را از سیاست تئاتر متمایز نمی‌داند و هر دو را عامل تولد و مرگ اثر هنری می‌داند. با این نگاه و رویکرد، تئاتر متأخر بکت از گفتمان مدرنیستی نمایش فاصله می‌گیرد و مطلعی می‌شود برای تئاتر تن‌گرا و پسامدرن که در دهه‌های شصت و هفتاد، به‌ویژه در آمریکا پدیدار می‌گردد. گویی به نمایش گذاردن بدن‌های نیمه‌عریان، ثابت و صامت، سرها و دهان‌های معلق حاکی از شیفتگی بکت به زبان، بوطیقا و بدنِ تئاتر است. این گذار از تنیت انعکاسی به تنیت سیاسی و خودبازنگر عرصه را برای تجربه‌گرایی و نوگرایی در تئاتر پسادراماتیک فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. Embodiment
2. Textuality
3. Disembodiment
4. Theodor Adorno
5. Reflexive Embodiment
6. State of Exception
7. Giorgio Agamben
8. Richard Foreman
9. Robert Wilson
10. Jacques Lacan
11. Dominick LaCapra
12. Pragmatist
13. William James
14. John Dewey
15. Charles Sanders Peirce
16. Charles Horton Cooley
17. George Herbert Mead
18. Subjectivity
19. René Girard
20. Alexandre Kojève
21. Farce
22. Abject
23. Julia Kristeva
24. Archē
25. Zoē

26. Bios
27. Oikos
28. Logos
29. Politics
30. Polis
31. Eudaimonia
32. Carl Schmitt
33. Indistinction
34. Walter Benjamin
35. Immanent
36. Omnipresent
37. Homo Sacer
38. Nomos
39. Metapolitics
40. Vàclav Havel
41. Theatricality
42. Maurice Blanchot
43. Clov
44. Michel Foucault
45. Biopolitics
46. Potentiality
47. Overactualized
48. Nous
49. Self–reflexive

فهرست منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۸۸)، *تئاتر ابسورد*، ترجمه مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.
- آگامبن، جورجو (۱۳۹۳)، «گفت‌وگوی جولیت کرف با جورجو آگامبن».
- بکت، ساموئل (۱۳۸۰)، فاجعه، ترجمه صفدر تقی‌زاده، *کارنامه*، شماره (۲۰، ۱۰–۱۱).
- حداد، ابوالفضل (۱۳۸۹)، «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت (با تأکید بر دیدگاه‌های آلن بدیو و تئودور آدورنو)»، *فصلنامه علمی–پژوهشی نقد زبان و ادبیات خارجی*، دانشگاه شهید بهشتی، دوره ۳، شماره (۵، ۴۹–۷۱).
- دوتویی، رژر (۱۳۸۳)، «سه گفت‌وگو: ساموئل بکت و ژرژ دوتویی»، ترجمه مراد فرهادپور، *فصلنامه سمرقند*، سال ۲، شماره‌ی (۶)، ویژه‌نامه ساموئل بکت. ۱۲۱–۱۳۲.
- رحیمیان شیرمرد، محمد (۱۳۹۱)، «معمای تفسیر در آثار ساموئل بکت (براساس رهیافت‌های تئودور آدورنو مبنی بر تفسیر اثر هنری)»، *فصلنامه کیمیای هنر*، سال ۱، شماره (۶، ۳۵–۵۰).
- زرگرزاده، هاله (۱۳۸۳)، «ذن بوداییسم و آخر بازی ساموئل بکت»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۷، شماره (۱۹۲، ۲۳۳–۲۶۳).
- کنر، هیو (۱۳۸۰)، «آخرین نوار کراپ»، ترجمه عادل هاشمی، *کارنامه*، شماره (۲۰، ۵۰–۵۲).
- هادی‌زاده، علی و علی حاتم (۱۳۹۳)، *مقدمه فاجعه (هفت نمایش‌نامه کوتاه از ساموئل بکت)*، تهران: نشر مشکی.
- یوسفیان کناری، محمدجعفر (۱۳۹۱)، «سکوت یا اجتناب اجرایی دریدا: تأملی انتقادی بر فاصله نظری تئاتر آرتو و بکت»، *دو فصلنامه علمی–پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، دانشگاه هنر، شماره (۴، ۳۷–۵۴).

- http://m.tarjomaan.com/interview/6725/
- Adorno, Theodor W. (1991), "Trying to Understand Endgame", *Notes on Literature,* Vol. 1, trans. Shierry Weber Nocholsen, Colombia University Press, New York.
- Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare life,* Stanford University Press, Stanford.
- ـــ (1995), *Idea of Prose,* trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt, State University of New York Press, New York.
- ـــ (1999), *Potentialities: Collected Essays in Philosophy,* trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford.
- Ball, Andrew (2017), "Subjects of Desire: Gaze and Voice in Krapp's Last Tape", *Janus Head,* Vol. 15, No. 1, 97-118.
- Beckett, Samuel (1958), *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Peices,* Grove Press, New York.
- Benjamin, Walter (1968), "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations,* trans. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 253-264.
- Blanchot, Maurice (1988), *The Unavowable Community,* Station Hill Press, Barrytown.
- Cauchi-Saronto, Roberta (2012), "Leopardi's and Beckett's Dianoetic Laugh: The Intermediate Space of Desire in the Operette Morali and Krapp's Last Tape", *Forum Italicum* Vol. 42, No. 2, 234-52.
- Cooley, Charles Horton (1987), *Human Nature and Social Order,* Transaction, New Jersey.
- Durantaye, de la Leland (2009), *Giorgio Agamben: A Critical Introduction,* Stanford University Press, California.
- Erickson, Jon (1991), "Self-Objectification and Preservation in Beckett's *Krapp's Last Tape", The World of Samuel Beckett,* ed. Joseph H. Smith, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 181-94.
- Feldman, Leonard C. (2007), "Terminal Exceptions: Law and Sovereignty at the Airport Threshold", *Law, Culture and the Humanities,* Vol. 3, 320-344.
- Hansen, Jim (2008), "Samuel Beckett's Catastrophe and the Theater of Pure Means", *Contemporay Literature,* Vol. 49, No. 4, 660-682.
- Honneth, A. (1992), *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts,* MIT Press, Cambridge.
- Kiberd, Declan (1997), *Inventing Ireland: The Literature of Modern Nation,* Harvard University Press, Cambridge.
- Kintzele, Paul (2009), "Sacrifice, Inhibition, and Oedipal Fantasy in Krapp's Last Tape", *Modern Drama*, Vol. 52, No. 2, 207-19.
- Kojève, Alexandre (1969), *Introduction to the Reading of Hegel,* Basic Books, New York.
- McMullan, Anna (1993), *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama,* Routledge, London and New York.
- Schmitt, Carl (1985), *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty,* trans. George Schwab, MIT Press: Cambridge.
- Toepfer, Karl (1996), "Nudity and Textuality in Postmodern Performance", *Performing Arts Journal,* Vol. 18, No. 3, 76-91.
- Waskul, Dennis and Phillip Vannini (2006), eds. *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*, Ashgate Publishing Ltd., Hampshire.

Received: 2018/05/19
Accepted: 2018/09/01

Reflexive and Political Embodiment in Samuel Beckett's Krapp's Last Tape and Catastrophe

Narges Montakhabivar, Assistant Professor, Faculty of Literature and Foreign Languages, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Beckett's last plays criticize the discourse of power with a more political approach than his early works. This essay scrutinizes his change of approach and meanderings in politicization of the body or the political, body with a focus upon the act of embodiment as an undeniable cornerstone of contemporary identity and subjectivity. Krapp's Last Tape as the representative of Beckett's early plays is compared to Catastrophe as his most political work in the corpus of his late plays. The first section of this essay studies Krapp's Last Tape from the perspective of Pragmatist Sociology and its well-received and prevalent sub-category, which is "reflexive embodiment." Reflexive embodiment views identity as the reflection of social images, interactions, concepts, and influences. The problem with reflexive embodiment is that it neglects and undermines politics of the body or the process through which the body and embodiment are politicized and shaped by the discourse of power. Reflexive embodiment sees the body as a mirror held up against others, people surrounding us, social events, and processes. Krapp examines his body not just through reflection, but constant self-reflection and self-scrutiny, that is to say, the act of recording the tapes produces multiple selves of/for Krapp. Each tape becomes another for Krapp resulting in his sense of loss, desperation, and psychological pain. The mirror within the mirror embodiment of Krapp reveals the fact that the reflection in Beckett's play becomes performative as it results in a labyrinthine selfhood. It can be claimed that Beckett's revision of his approach to the body reveals the shortcomings of sociological embodiment and reflection theory. Reflexive embodiment lacks a vivid political discourse. Thus, the second part of the essay analyzes embodiment in Catastrophe from the political lens of "state of exception." The State of exception, introduced and promulgated by Carl Schmidt, is the essence of power; it is how power comes into being, grows, instills, and installs itself in the society. Power with the use of state of exception exposes the body to a radical, yet fundamental dualism: It includes the body by excluding it and punishes the body by taking care of it. It can be stated that state of exception is the way through which power rules without overt and severe force; it controls the subjects without violent enforcement. Such a zone of indistinction between inclusion and exclusion, violence and care, nature and culture, law and lawlessness surfaces in Catastrophe as the Protagonist's body is meticulously and pointedly formed and ruled over by the Director's constant orders. The Protagonist's body is excluded from the sphere of the social and the political, as it is included within the Director's instruction. In Catastrophe, Beckett reveals the state of exception, the oscillation between exclusion and inclusion and its impacts on the Protagonist's body. In Beckett's recent plays, the body does not concord with social requirements and interactions, and it is victimized and experimentalized. Also, in his politicization of the body, embodiment induces disembodiment as any interaction with the society inevitability and forcibly carves the discourse of power on the body.

Keywords: Embodiment, Beckett, Reflection, State of Exception