تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

بهزاد لطفی[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]، الهام معدنی[۳]

ماخولیا از فروید تا کریستوا در خوانش دو اثر از ساموئل بکت، *همه‌ی افتادگان* و *دست آخر*

چکیده

در اروپا پس از جنگ جهانی اول، سربازانی که از جنگ بازمی‌گردند و بازماندگان آن‌هایی که مرده‌اند تجربه فقدان، سوگواری و ماخولیا را ازسر می‌گذرانند. زیگموند فروید در تلاش برای معرفی علم جدید روان‌کاوی پرسش از چیستی‌وچرایی ماخولیا را با مقاله‌ی «ماتم و ماخولیا» عمده می‌کند و مراحل مختلف آن را برمی‌شمرد. پس از او، با نوآوری‌های ژاک لکان و ژولیا کریستوا بدان افزوده می‌شود؛ تمرکز فروید بر اگو بود، دو دیگر بر سوژه و هستی‌اش چرخش می‌کنند. در کار کریستوا، ماخولیا به‌عنوان مفهومی که فروید به تبیین روان‌کاوانه آن پرداخت و لکان آن را با دریافت‌هایی از امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی ترکیب کرد، وارد می‌شود. او با دریافت‌های جدید خود هم‌چون امر نشانه‌ای، کورا و آلوده‌انگاری، به‌طورویژه با کتاب خورشید سیاه ماخولیا بدان رجوع کرده و نوری تازه بر آن می‌تاباند. دو اثر موردنظر از ساموئل بکت یعنی نمایشنامه همه‌ی افتادگان و شخصیت‌های خانم و آقای رونی و نمایشنامه دست آخر و شخصیت‌های هَمْ و کلاو، هر دو در سال ۱۹۵۷ نوشته شده‌اند و مقوله‌ی فقدان و تبعات آن را در دو سطح متفاوت به‌ترتیب شخص و جهان او با حرکتی از عینیت به ذهنیت فرد ماخولیایی در خود گنجانده‌اند؛ خوانش هریک بدون دیگری باعث غفلت از جنبه‌ای از زخم ماخولیا می‌شود. این مقاله از این نمونه‌موردی‌های مناسب برای بررسی نشانه‌های روشن و ریشه‌های مبهم این بیماری بهره می‌برد. در آن‌ها، فراتر از جهان محتضر، آنچه کم‌رنگ شده معنا و توانایی برقراری ارتباط است و زبان آن‌ها نیز به‌تدریج در حرکت از نمایشنامه اول به دوم، زبانی نارسا و هذیانی شده، عواطف به‌صورت حداقلی بروز پیدا کرده و امری نام‌ناپذیر در فضا درج می‌شود که مؤید جهانی فقیر و محنت‌زده است.

واژگان کلیدی: ماخولیا، دست آخر، همه‌ی افتادگان، ساموئل بکت، زیگموند فروید، ژک لکان، ژولیا کریستوا.

[۱] کارشناس‌ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران (نویسنده مسؤول)
Email: behzad.lotfi@ut.ac.ir

[۲] دانشیار دانشگاه تهران گروه هنرهای نمایشی
EMail: mbakhtiari@ut.ac.ir

[۳] کارشناس‌ارشد کارگردانی تئاتر دانشگاه هنر تهران
Email: right.wing.em@gmail.com

مقدمه

پس از هر فقدانی، اندوه و ویرانی حاصل از آن در تلاطمی دامنه‌دار، آرام‌آرام روان فرد را وارد نزاعی دایمی می‌کند. زخم ماخولیا بر تن انسان می‌نشینند و تا پایان با او خواهد بود، حتی اگر ترمیم شود باز به‌طرق مختلف و در لباس‌هایی مبدل، رفوی زخم سر باز کرده و بازمی‌گردد؛ زخم هیچ‌گاه پاک نمی‌شود بلکه در طی فرایند سرکوب و واپس‌زنی[1] به ناخودآگاه می‌رود و ذخیره می‌شود. هنر جلوه‌گاه دایمی این زخم و چه‌بسا ماخولیا خاستگاه زایش هنری است. به‌طریق دیالکتیکی، روان انسان برای زایش نیاز به زخم ماخولیا دارد و برای تسکین آن، نیاز به خلق. بااین‌حال، آنچه به‌عنوان جلوه‌ی این بیماری در نویسندگان و هنرمندان رخ می‌دهد، موضوع این پژوهش نیست بلکه متن آثار آن‌ها است که توان بازنمایی تأثیروتأثرات هر نقصان روانی از روان‌رنجوری تا هیستری و ماخولیا را دارد.

نمایشنامه‌های بکت به‌لحاظ ساخت ویژه، کم‌تحرک و آیرونیک خود، و هم‌چنین جسارت در پرداختن به بنیادی‌ترین مسایل بشری - عشق، مرگ و معنای هستی - نمونه‌های مناسبی برای پژوهش به‌حساب می‌آیند. اولین نمایشنامه‌ی رادیویی بکت نمایشنامه تک‌پرده‌ای همه‌ی افتادگان- که یکی از هفت نمایشنامه‌ی رادیویی اوست[2] - در روز ۳ ژانویه ۱۹۵۷ از رادیو بی‌بی‌سی پخش شد. درست سه ماه بعد در تاریخ ۳ آوریل همان سال نمایش دست آخر برای بار نخست به روی صحنه می‌رود. همه‌ی افتادگان واقع‌گرا است تااندازه‌ای که تقریباً همه شخصیت‌های آن از دوران کودکی و جوانی بکت استخراج و دراماتیک شده‌اند - حتی در هنگام نگارش بکت دوباره به محله فاکس‌راک[3] در دوبلین، شهر زادگاهش می‌رود و دست‌به‌قلم می‌برد. شخصیت‌های نمایشی و فضای واقعی آن نقطه‌مقابل شخصیت‌ها و فضای نمادین آخرالزمانی دست آخر است ولی به‌لحاظ تداعی‌های بیماری در ادامه‌ی یکدیگر هستند. این مقاله بر آن است که نمایشنامه همه‌ی افتادگان را از رهگذر بررسی ماخولیا در شخصیت‌های آن با استفاده از رویکرد فروید به‌عنوان مقدمه‌ای برای ورود به جهان ماخولیایی دست آخر در چهارچوب نظرات کریستوا معرفی کند و نشان دهد که اشتراکات این دو نه‌تنها خوانش توأمان آن‌ها را توجیه می‌کند بلکه این دو نمایشنامه دو نسخه‌ی متفاوت ولی مکمل از ماخولیا در دو سطح فرد و جهان او را در معرض گذاشته‌اند. این‌که چطور زبان در همه افتادگان و دست آخر وجه نمادین خود را ازدست می‌دهد و به وجه نشانه‌ای آن بسنده می‌شود و طی چه فرایندی و متصل به چه علت‌های ریشه‌ای، معنا رو به فروپاشی می‌گذارد. این اتفاق با حرکتی از عینیت و کردار رویت‌پذیر فرد ماخولیایی در همه افتادگان به درون ذهن او در دست آخر رخ می‌دهد. بدین‌جهت مطالعه توأمان این دو نمایشنامه به‌منظور فهم بهتر و عمیق‌تر هر دو سطح این پدیده و بازنمایی دراماتیک آن در آثار، ضروری می‌نماید.

ساموئل بکت تم مرگ، زوال و معناباختگی را در مرکز کار خلاقه خود قرار داده و آگاهانه و متکی بر دانش ادبی، فلسفی و روان‌کاوانه خود پیچیدگی‌های چندوجهی و ماندگاری را در این دو اثر گنجانده اما به کمک روان‌کاوی فروید، لکان و کریستوا و همین‌طور با بررسی تاریخی سیر تحول مفاهیم فلسفی مرتبط با موضوع می‌توان به دلالت‌های معناداری رسید و در این دو نمایشنامه به مقوله چالش‌برانگیز ماخولیا با حرکتی از شناخت بیماری و سمپتوم‌های آن به گشایشی در فهم علل اعمال شخصیت‌های این دو اثر از بکت در دو سطح عین و ذهن نزدیک‌تر شد.

پیشینه پژوهش

میراث فلسفی و روان‌کاوانه فروید، ابتدا به شاگردان و سپس به لکان و درنهایت به ژولیا کریستوا رسیده است. در این زمینه، ماخولیا و افسردگی از مهم‌ترین مسایل مربوط به دستگاه روان انسان است و حجم بسیاری از پژوهش‌های دو حوزه روان‌شناسی و روان‌کاوی را به خود اختصاص داده است. درعین‌حال، نوشته‌های فروید در باب هنرها، هنرمندان و آثار آن‌ها در زمینه‌های مختلف ازجمله درام، روان‌کاوی را در نقد ادبی وارد کرد به‌طوری‌که تحلیل‌های روان‌کاوانه آثار ادبی بی‌شمار می‌نماید. متناظراً، ساموئل بکت نیز انقلابی در نمایشنامه‌نویسی و فرم زبان آن به‌وجود آورده و هنوز مقالات و کتاب‌های مرتبط با او و تئاتر پوچی (آوانگارد) سالیانه منتشر می‌شوند.

ازیک‌سو، آثاری که دو مقوله بکت و ماخولیا را به یکدیگر پیوند زده‌اند، انگشت‌شمارند و ازدیگرسو، وجود این تعداد اثر در این باب، این انگاره را تقویت می‌کند که آثار بکت بستری مناسب برای تحلیل ماخولیا هستند. چهار مقاله به این موضوع پرداخته‌اند، دو تای آن‌ها رمان‌های بکت را به‌عنوان نمونه‌موردی برگزیده‌اند، رینا کیم (۲۰۱۷) خاطرات و ماخولیا در چهار رمان کوتاه و رمان بلند مالوی اثر بکت نگاشت و دبورا پایک (۲۰۱۱) «بی‌خوابی، فقدان و ماخولیا در رمان نام‌ناپذیر بکت». سومین مقاله با عنوان «ورای ماتم و ماخولیا: زنان و ایرلند به‌مثابه دیگران گمشده‌ی بکت» بازهم نوشته رینا کیم (۲۰۰۷) به زنان و مسأله جنسیت و همین‌طور ایرلند در حکم ابژه‌های میل ازدست‌رفته‌ی بکت می‌پردازد. تنها مقاله‌ای که بکت و ماخولیا را در نمایشنامه‌ای از او بررسی کرده «معنا و ماخولیا در دست آخر بکت» نوشته سندرا راپونی (۲۰۰۳) است که کتاب خورشید سیاه را مبنای تحلیل تئوریک خود قرار داده و به دیگر آموزه‌های کریستوا مربوط به زبان نمی‌پردازد. به‌این‌معنی، امر نشانه‌ای و امر نمادین را به تفکیک موردبررسی قرار نمی‌دهد و دو نو افسردگی متمایزی که کریستوا شرح می‌دهد را در تحلیل شخصیت‌ها به‌کار نمی‌گیرد. وانگهی، به دو سطح متمایز ماخولیا در فرد و جهانی که از دید او نگریسته می‌شود، توجهی ندارد.

در جهان فارسی‌زبان، تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کردند، هیچ مقاله یا کتاب تألیفی درباره ماخولیا موجود نیست و هیچ پژوهش دانشگاهی تئاتری نیز از این پدیده در تحلیل شخصیت‌های دراماتیک بهره نبرده است. بنابراین، شرح چیستی‌وچرایی ماخولیا ازیک‌سو و تحلیل شخصیت‌های دو نمایشنامه ساموئل بکت به‌طوراخص ازسوی‌دیگر، ضرورت بررسی کرونولوژیک این پدیده از فروید تا کریستوا را توجیه می‌کند. درعین‌حال، فروید برای نخستین‌بار ماخولیا را ریزبینانه به تجزیه‌وتحلیل نشسته است که مایه‌ی کار دیگرانی چون لکان و کریستوا می‌شود.

این مقاله، چارچوب تئوریک تحلیل همه افتادگان را برمبنای آرای فروید قرار می‌دهد چراکه او بر سمپتوم‌ها، ابژه میل و اگو تکیه می‌کند که نشانه‌های عینی و بیرونی این پدیده هستند و ازاین‌جهت در شخصیت‌های خانم و آقای رونی روشنگر خواهد بود. متناظراً، از کریستوا و یافته‌های جدید او پیرامون زبان، جنسیت، سوژه و انواع افسردگی برای تحلیل شخصیت‌های دست آخر بهره می‌برد. اولین‌بار هیو کنر (۱۹۶۸) بود که عنوان کرد صحنه این نمایش هم‌چون کاسه‌ی سر انسان است و دو پنجره‌ای که در بالای صحنه قرار دارد دو دریچه چشم است که از دید هَم به‌واسطه‌ی توصیفات کلاو نگریسته می‌شود. بدین‌قرار، کریستوا و یافته‌های او ذهنیت فرد ماخولیایی و ریشه رفتارهای او را برآمده از بعد مادرانه- زنانه (ناخوداگاه)، بعد پدرانه- مردانه (خوداگاه) و اگو به‌ترتیب در نل، نگ و کنش‌پریشی[۴] کلاو توضیح می‌دهند.

بااین‌حال، ازآنجایی‌که نظرات متأخر در روان‌کاوی در ادامه و بر بستر آرای دیگر روان‌کاوان است، در بخش تحلیل ناگزیر می‌بایست از هم‌آمیزی آن‌ها در کاوش برخی مسایل بهره برد.

ماخولیا و فروید

مهم‌ترین مقاله در مورد ماخولیا در قرن‌بیستم و سال ۱۹۱۷ یک سال بعد از آغاز جنگ جهانی اول – که تعداد زیادی کشته در سطحی که هیچ‌گاه رخ نداده بود روی دست اروپا گذاشت – به نگارش درآمد. جنگ‌زدگان گرفتار فقدان همسر، فرزند، آرمان، کشور یا در یک کلمه ابژه‌ی میل خود بودند و سعی داشتند با این تجربه‌های هولناک به نحوی کنار بیایند. زیگموند فروید معتقد است آن‌ها در متن این اتفاقات دو تجربه را ازسر گذراندند: ماتم و ماخولیا، و مقاله‌ای به همین نام نگاشت.

واژه‌ی ماتم، هم بر جنبه ذهنی و روانی که احساس اندوه و زاری را به‌دنبال دارد، و هم بر جنبه عینی و واقعی ازدست دادن که دربرگیرنده کنش عزاداری است دلالت می‌کند. ماخولیا با تجربه ماتم یکسان و همبسته است ولی یک تفاوت عمیق دارد. در ماتم و سوگواری، مختل شدن حس توجه و احترام به نفس رخ نمی‌دهد؛ اما در هر دو مورد «نوعی حس عمیق و دردناک اندوه، قطع علاقه و توجه به جهان، از دست دادن قابلیت مهرورزی، توقف و قبض هرگونه فعالیت» (فروید، ۱۳۹۲:۸۴) مشترک است. باوجود شباهت‌ها، فرد ماخولیایی در مقایسه با تجربه ماتم، رفتاری مازاد از خود بروز می‌دهد، «نوعی تنزل و کاستی فوق‌العاده در حس احترام به نفس، نوعی فقیر شدن نفس (ego) فرد در مقیاسی عظیم» (فروید، ۱۳۹۲: ۸۷). او شروع به تحقیر و توهین نفس و سرزنش خویشتن می‌کند تا جایی که به انتظار عقوبت و مجازات، شب و روز پرتلاطمی را می‌گذراند. بااین‌وجود، آنچه ماخولیا را از ماتم متمایز می‌کند، در لایه‌ی عمیق‌تر عدم‌دسترسی مشخص به آن چیزی است که ازدست رفته؛ آگاهی فردِ خسرانی به آنچه فقدانش را حس می‌کند، پاک می‌شود. این‌که چه چیزی مانع اوست، یا تااین‌اندازه او را حل و جذب کرده است که نمی‌تواند فرایند سوگواری را پشت‌سر گذاشته و به‌سوی ابژه جدید برود، روشن نیست. «در سوگواری، این جهان است که فقیر و تهی گشته است؛ و در ماخولیا، «خود» فرد.» (فروید، ۱۳۹۲: ۸۷)

در جریان ماخولیا، در ابتدا، به‌نظر می‌رسد فرد خودش را گناه‌کار می‌داند و این عمل را با سرزنش نفس آغاز می‌کند تا جایی‌که فرد ماخولیایی دوپاره می‌شود، یکی شلاق‌به‌دست برعلیه دیگری؛ فرد خویش را بی‌ارزش، عاجز از هرگونه امکان تغییر و کامیابی و به‌لحاظ اخلاقی نفرت‌انگیز معرفی می‌کند. او خود را سرزنش می‌کند، به خویش ناسزا می‌گوید و انتظار دارد مطرودشده و عقوبت ببیند. به این شکل، فرد با ابژه کردن بخشی از خود، تازیانه انتقاد را بر سرش فرود می‌آورد تااندازه‌ای که عاملیت را از او می‌گیرد. این عمل می‌تواند تا جایی ادامه یابد که فرد کاملاً از درون تهی شده و به مرزهای زندگی خود عقب‌نشینی کرده و در انتظار لحظه‌ای باشد که یا میل به او بازگردانده شود و یا در آن‌سوی مرز، خود را ازبین ببرد.

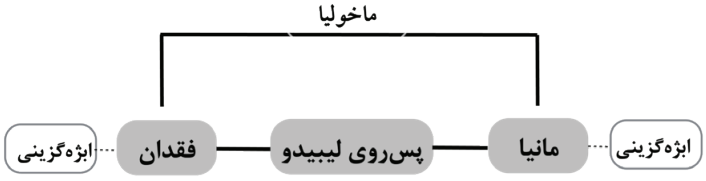
شگفت آنکه این عذاب دادن لذت‌بخش هم هست چون فرد خود را با ابژه یکی کرده است. از این‌جا فروید بینش خود را عمق داده و مرحله دیگری را در جریان عمل ماخولیا گوشزد می‌کند. فرد خود را شلاق می‌زند، خوار می‌شمارد، به پستی می‌کشاند و می‌خواهد خود را بکشد ولی ازاین‌طریق از دیگری انتقام می‌گیرد و از این کار لذتی سادیستی می‌برد (حتی اگر دست به خودکشی بزند، قصد او انتقام از دیگری و تنبیه اوست به سود خود). بدین‌قرار، درحالی‌که حسرت و حرمان زندگی او را فراگرفته ولی به‌نظر نمی‌آید خود را گناه‌کار

بداند، برخلاف مرحله‌ی قبل خود را از دید دیگران پنهان نمی‌کند و رفتاری فروتنانه و روادار هم‌چون فردی که خود را بی‌ارزش می‌داند، بروز نمی‌دهد. درعوض هر بار با آزار اطرافیان، از زمین‌وزمان گله می‌کند و معتقد است به او توهین شده و مظلوم واقع شده است. چنین رفتار عصیانی اغلب متوجه اتهاماتی است که فرد به ابژه ازدست‌رفته وارد می‌کند؛ تازیانه را بر خود می‌زند ولی ازطریق فرایند انتقال و همانندسازی خود با ابژه، می‌خواهد که بر تن ابژه نشسته و او را زخمی کند. او خود را متهم می‌کند ولی به‌سختی می‌توان روایت او از این اتهامات را متوجه خودش دانست و در بیشتر موارد دیگری مسؤل اصلی مشقات او است. بدین‌سان درمی‌یابیم که «سرزنش‌های معطوف به خود، فی‌الواقع، سرزنش‌هایی نسبت به یک ابژه یا موضوع مهرورزی‌اند که از آن موضوع به نفس (ego) خود بیمار انتقال[5] یافته‌اند.» (فروید، ۱۳۹۲:۸۹). یکی شدن ابژه با خود مکانیسمی دفاعی است تا ملامت نفس به محل دیگری منتقل شود و خود آسیبی نبیند. بنابراین این مرحله از عمل ماخولیا بر پایه خودشیفتگی است.

روابط عشقی ماهیتی دوپهلو دارند چراکه هم ابژه‌گزینی و هم همانندسازی خود با ابژه بر خودشیفتگی بنیان دارند. او خود را ملامت می‌کند ازآنجایی‌که تصور می‌کند خود خواستار چنین خسرانی بوده است. خودشیفتگی موردنظر فروید را می‌توان با شرح فعالیت لیبیدو روشن‌تر تبیین کرد. پس از گزینش ابژه و آغاز دلبستگیْ لیبیدو آزاد می‌شود ولی متعاقباً با تجربه فقدان، سرگردان و بی‌ابژه می‌ماند، میل فرد به ابژه‌گزینی تازه‌ای نمی‌کشد ولی ازدیگرسو، لیبیدو هم نمی‌تواند رها بماند. به‌عبارت‌دیگر با برقراری رابطه، لیبیدوی آزادشده به‌سمت ابژه گسیل می‌شود و با انقطاع ناگهانی و غیرمنتظره و خلاف میلِ فرد، لیبیدو ابژه جدیدی طلب می‌کند ولی با مخالفت اگو روبه‌رو می‌شود. وانگهی، قدرت این مخالفت و مقاومت هم ازسوی انرژی روانی یا جنسی (لیبیدو) تزریق می‌شود. به‌این‌معنی، لیبیدو در نزاعی دوپهلو شرکت دارد، نه می‌تواند از ابژه جدا شود، و نه با آن بماند پس ناگزیر مصروف همذات‌پنداری خود با ابژه می‌شود. بدین‌قرار، سایه ابژه بر خود فروافتاده و ازآن‌پس همان ابژه ازدست رفته و صورت فقدان می‌شود. در اثر این همسان‌سازی، خسران ازدست رفتن ابژه بر خسران ازدست رفتن نفس تا می‌خورد و نفس فقیر می‌شود. وقتی این کشمکش بر سر ابژه پایان یابد، لیبیدو به‌جایی بازمی‌گردد که از آن سرچشمه می‌گیرد، یعنی درون خود، تا از زوال دور بماند. «این نشستنِ یکی شدنِ [خود با ابژه] بر جای ابژه میل، مکانیسمی مهم در احساس خودشیفتگی است» (فروید، ۱۳۹۲:۹۱) و به مرحله پس‌روی لیبیدو[6] منتهی می‌شود که در آن خود حفظ می‌شود تا توان روانی فرد ازهم نپاشد، فرد زنده بماند و به فعالیت خود ادامه دهد و چه‌بسا روزی بتواند ابژه جدیدی برگزیند. در ماخولیا نفرت و عشق باهم گلاویز می‌شوند، اولی می‌خواهد لیبیدو را از ابژه جدا کند و دومی در تکاپو است تا لیبیدو را در برابر آن حمله حفظ کند. لیبیدو فقط زمانی می‌تواند به تراز آگاهی وارد شود که از آن نزاع مابین خود و بخش شلاق به دست پا پس کشد. این تخاصم و نزاع در سطح ناخودآگاه که محل انباشت واپس‌زنی‌ها است، رخ می‌دهد و نمی‌تواند با تمام شدن آن به‌یک‌باره ازبین برود، بلکه محو و ناپدید می‌شود و نتیجه مستقیم این امر، نامعلوم باقی ماندن عمل ماخولیا است. بیمار ممکن است از خود یا ابژه یا حتی خودی که به‌واسطه‌ی هم‌جواری و اختلاط او با ابژه در آن مقطع زمانی خاص حاصل شده، یاد کرده و از فقدانشان گله کند ولی حتی خود او هم نمی‌تواند با اطمینان و آگاهی شرح دهد که چه رخ داده، «ماخولیا به نحوی با نوعی خسران و از دست دادن ابژه که از آگاهی شخص محو و پاک گشته مرتبط است.» (فروید، ۱۳۹۲:۸۶). در عمل ماتم ابژه می‌میرد و فرد پس از اتمام عمل سوگواری با تکیه‌بر ضرورت ادامه زندگی، دست از ابژه می‌شوید اما در عمل ماخولیا، تمام آن ستیزها بر سر ابژه، تنها با خوار شمردن، تقبیح و به

لجن کشیدن و نهایتاً کشتن ابژه می‌تواند پایان یابد. «امکان پایان یافتن برای فرایندی که در نظام ناخودآگاه (Ucs) در جریان است وجود دارد، حال یا پس از فروکش کردن خشم و عصیان و یا پس از طرد شدن ابژه به‌منزله چیزی بی‌ارزش.» (فروید، ۱۳۹۲:۱۰۰) با پس‌روی لیبیدو، کل فرایند می‌تواند به تراز آگاهی وارد شود و نزاع مابین بخشی از خود و عامل تفکر انتقادی، به شناخت سوژه از خود و تماس نزدیک با حقیقت منجر شود. بااین‌وجود، چه در مرحله ابژه گزینی، و چه در مرحله ازدست رفتن ابژه و شروع ماخولیا و چه در دوران پس‌روی لیبیدو به خود و ظهور مانیا در مرحله آخر، این‌که چه‌چیزی میل فرد را بر یک ابژه خاص می‌کشاند، این‌که دقیقاً چه‌چیزی را ازدست می‌دهد و درنهایت بر چه‌چیزی پیروز می‌شود، روشن نیست. نمایش رفتاری مازاد ازسوی فرد ماخولیایی نتیجه این حجم از ناشناخته‌ها و طی شدن بخشی از روند در جهان ناخودآگاه است.

با نمایش مقاومت اندک برای حفظ دلبستگی به ابژه و درعوض تلاش برای نجات خود، این فرایند وارد مرحله مانیا می‌شود. با ظهور مانیا و شوروشوق و سرخوشی در فرد، لیبیدوی آزادشده از تقویت آن بخش از خودِ شلاق‌به‌دست صرف‌نظر می‌کند و بده‌بستان روانی و عاطفی را پس از رهایی فرد از ابژه ازدست‌رفته کلید می‌زند و جست‌وجوی عطش‌آلود ابژه‌ی تازه را آغاز می‌کند. مانیا روی دیگر بیماری ماخولیا است: عقده واحدی که فرد را از شرایط تسلیم به ظفر منتقل می‌کند. اما همان‌اندازه که آگاهی فرد در مورد آنچه ازدست‌رفته غایب است، در مورد آنچه بر آن غالب شده نیز موجود نیست. واقعیت بر عدم‌دسترسی به ابژه دلالت می‌کند و ازاین‌رهگذر وابستگی لیبیدو به ابژه به لطف تمام رضایت‌هایی که از سر خودشیفتگی بر مانا بودن نفس حاصل می‌شود، کم‌رنگ شده و خود قانع می‌شود که با ابژه قدیمی قطع ارتباط کند. این عمل انقطاع آن‌چنان کند و تدریجی است که در هنگام رخ دادن آن، انرژی صرف‌شده به‌حساب نمی‌آید، اما ازطریق فرایند تراکم و تلخیص[۷] در جایی ذخیره می‌شود، و این زخم ناشی از عمل ماخولیا که در اثر نزاع بر سر ابژه به‌وجود آمده، باقی می‌ماند.



نمودار شماره یک: مراحل ماخولیا. (منبع: نگارندگان)

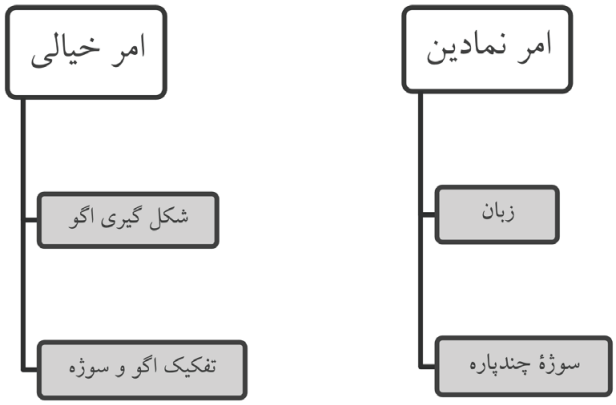
ماخولیا، از لکان تا کریستوا

نزدیکی‌های دیدگاه کریستوا با لکان انکارنکردنی است. هردوی آن‌ها سوژه و هستی او را عمده می‌کنند و ازاین‌منظر پا را یک قدم از فروید که بر اگو تأکید داشت، جلوتر می‌گذارند. بااین‌حال، تفکیک میان اگو و سوژه نزد لکان، با چگونگی شکل‌گیری اگو و شرح استقلال ماهیت سوژه از آن صورت‌بندی می‌شود. در حیطه امر خیالی کودک هیچ مرزی میان تن خود با مادر نمی‌بیند و خود را با آن یگانه و یکپارچه احساس می‌کند. در این مرحله کودک نمی‌تواند تمایزی میان حقیقت و تصورات ذهنی خود قایل شود. در مرحله آینه‌ای[۸] در گفتار لکان، کودک برای اولین‌بار با دیدن تصویر خود در آینه متوجه می‌شود که بدنش شکلی

کامل و توپُر دارد و مجذوب تصویر خود می‌شود اما به‌محض این‌که درمی‌یابد این کنترل تمام‌وکمال نیست – برخلاف مادرش که نمونه آرمانی حرکات منظم و کنترل‌شده است – حس تمامیت و سروری خود را متزلزل می‌بیند. در ادامه روند رشد بالینی (بین شش و هجده‌ماهگی)، نوزاد خود را با این تصویر آینه‌ای (یا هر سطح بازتابنده دیگر اعم از چهره مادر) یکی می‌انگارد و تصویر را به‌عنوان عنصری خیالی به‌مثابه خود واقعی قلمداد می‌کند و آرام‌آرام با آن‌یکی می‌شود؛ تصویر سرانجام جای «خود» را می‌گیرد و اگوی بیگانه‌شده شکل می‌گیرد. این تصویر، بیگانه‌کننده است چراکه در آینه و در جایی بیرون از خود شکل گرفته است، پس فرد در ذات خود ازخودبیگانه می‌شود، و بیگانه‌شدگی عنصر سازنده‌ی او است. بدین‌سان، دیالکتیکی از بیگانه‌شدنی حکم‌فرما است که او را از همان ابتدا دوپاره، دچار فقدان و ناگزیر ماخولیایی می‌کند و دیگر ازدست‌دادن‌ها در زندگی فقط نوعی یادآوری یا تازه کردن آن زخم است که اگو با تلاش منجربه شکست خود قصد رفوی ناشیانه آن را دارد.

«از لحظه‌ای که تصویر وحدت در مقابل تجربه چندپارگی مسلم دانسته می‌شود، سوژه به‌عنوان رقیب خودش پایه‌ریزی می‌شود.» (هومر، ۱۳۹۰: ۴۵). سوژه شدن در الگوی لکان زمانی اتفاق می‌افتد که کودک وارد امر نمادین شده و به زبان، برای به‌دست آوردن آنچه می‌خواهد، متوسل می‌شود. امر نمادین در باور لکان حیطه زبان و قانون است، قلمروی نمادها و ساختارها. او تنها به این شیوه می‌تواند وجود داشته باشد که قوانین ساحت نمادین را بپذیرد و «به معلولی از دال بدل شود.» (استاواراکاکیس، ۱۳۹۲: ۴۳). یعنی، این دال است که سوژه را می‌سازد و سوژه بدون دال وجود ندارد؛ زبان است که ازطریق ما سخن می‌گوید، نه این‌که ما با زبان سخن بگوییم. به تعبیر ژیژک، زبان هدیه‌ای است چون اسب تروآ که با ورود او به دروازه‌های ذهن هم‌چون دزد به هستی فرد می‌زند و متعاقباً او را از آن خود می‌کند. «زبان خود را به رایگان در اختیار ما می‌گذارد تا به کارش بگیریم، اما به‌محض اینکه پذیرفتیمش، ما را به اشغال خود درمی‌آورد.» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۱۹). پیش از تولد، ما از زبان (و دیگر ساختارهای اجتماعی) آگاه نیستیم اما آن‌ها حضور دارند، آن‌ها تعیین می‌کنند که سوژه سخن‌گو چه می‌تواند بگوید/ باشد و چه نگوید/ نباشد، و اگر از آن تخطی کند کلام او بی‌معنی می‌شود. دیگری جدید ما زبان است، نظام نمادین است که هرگز با گفتار مطلوب موردنظر سوژه به‌طورکامل مطابق نمی‌شود. می‌توان به‌روشنی دید که یک دیالکتیک متقابل بیگانه‌شدگی و تجربه فقدان حکم‌فرما است، بار اول ازطریق مرحله آینه‌ای و شکل‌گیری اگو و دوم ازطریق زبان و ساخته شدن سوژه.

هم‌چنین در تعریف امر واقعیِ لکان در کنار امر نمادین و امر خیالی، ژیژک ازطریق استعاره بازی شطرنج توضیح روشنی دارد. بعد نمادین، قاعده‌وقانون بازی است، یک اسب به این دلیل که فقط اجازه حرکت به‌صورت L دارد اسب بازشناخته می‌شود. در بعد خیالی همین‌که «اسب» اسب نامیده می‌شود، قابل‌شناسایی است ولی می‌توان یک بازی دیگر با همین قواعد را تصور کرد که در آن نام اسب، «چاپار» باشد. «سطح واقعی همان مجموعه‌ی پیچیده‌ی کاملی از شرایط حادثی است که بر روند بازی تأثیر می‌گذارد: هوش بازیکنان، دخالت‌های پیش‌بینی‌ناپذیری که می‌توانند طرف مقابل را کیش‌ومات کنند.» (ژیژک، ۱۳۹۲: ۵۱).



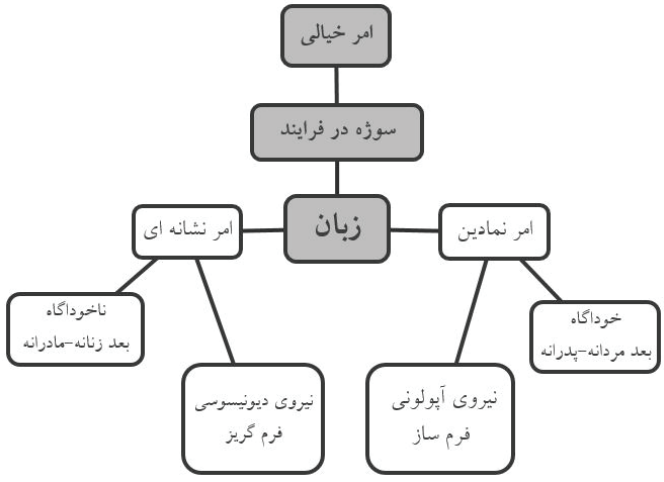
نمودار شماره دو: ساحت نمادین و خیالیِ لکانی. (منبع: نگارندگان)

یکی از نقاط افتراق کریستوا و لکان این است که او امر خیالی را بیرون از بینش روان‌کاوی نمی‌داند و برخلاف نظر لکان آن را قابل‌دسترسی برمی‌شمرد و بر این موضوع تأکید می‌کند که سوژگی پیش از ورود به امر نمادین[۹] اتفاق می‌افتد. کریستوا باور دارد که «امر خیالی در وجه نشانه‌ای دلالت قابل‌تشخیص است. حتی امر واقعی هم ضرورتاً همیشه در جایگاهش بیرون از دلالت نیست.» (مک آفی،۱۳۹۲:۶۴) کریستوا در این‌که کردارهای زبان‌شناختی، سوژه را شکل می‌دهد با لکان اتفاق‌نظر دارد ولی صراحتاً می‌گوید که «قانون نمادین پدر، یعنی جنبه‌های منظم کردارهای دلالتی ما، هرگز بر امر نشانه‌ای[۱۰] (جنبه‌های سیال‌تر، پرجنب و جوش‌تر و غریزی‌تر کردارهای دلالتی) غالب نمی‌شود: دلالت موضوعی سرراست نیست، بلکه همیشه با انگیزه‌های ریشه‌دارتر گسست می‌یابد.» (مک آفی،۱۳۹۲:۷۳) بدین‌قرار، به تفکیک وجوه نشانه‌ای و نمادین زبان و صورت‌بندی جدیدی از مرحله سوژگی می‌پردازد.

بدون‌شک پیش‌شرط تأمل پیرامون سوژه در عقاید کریستوا، پرداختن به مقوله‌ی زبان است. زبان برای کریستوا یک مصنوع مرده یا یک نظام نحوی قطعی و بایگانی‌شده نیست. او آن را فرایندِ دلالتیِ پویایی می‌داند که سوژه‌ی سخن‌گو به‌واسطه‌ی استفاده از آن شکل می‌گیرد؛ یک نظام گفتمانی که انرژی‌ها و رانه‌های[۱۱] درونی در آن تخلیه می‌شوند. بنابراین برای درک سوژه‌ی سخن‌گو می‌بایست سراغ مفاهیمی که او در حوزه‌ی زبان به آن‌ها پرداخته یعنی امر نشانه‌ای، امر نمادین و هم‌چنین کورا[۱۲]، رفته و روی آن‌ها مکث کرد تا بتوان مالیخولیای مدنظر کریستوا را شکل داد.

کریستوا سرچشمه و خاستگاه امر نشانه‌ای را ناخودآگاه دانسته و آن را به بُعد زنانه –مادرانه نسبت می‌دهد اما امر نمادین مربوط به حوزه‌ی خودآگاه است و هم‌چون لکان، آن را با بُعد مردانه– پدرانه نزدیک می‌بیند. امر نشانه‌ای به شیوه‌هایی ارجاع می‌دهد که بیرون از زبان ایستاده و معطوف به انرژی‌هایی در بدن و احساسات است که زبان مرکّب انتقال آن می‌شود. «امر نشانه‌ای هم رانه‌های سوژه و هم سامانه‌های آن‌ها را شامل می‌شود. امر نشانه‌ای ممکن است به‌گونه‌ای زبانی بروز پیدا کند، اما تابع قوانین قاعده‌مند نحوی نیست. برعکس، امر نمادین شیوه‌هایی از دلالت است که بر زبان، به‌عنوان یک نظام نشانه‌های کامل با دستور زبان و نحوش، مبتنی است.» (مک آفی، ۱۳۹۲:۳۵) کودک پیش از آنکه مجهز به مهارت به‌کارگیری زبان برای بیان خواست و میل خود شود، خود را تنها با آواهای موسیقایی و اداواطوارهای برآمده از عاطفه و غریزه بیان

می‌کند. کریستوا چنین دلالت‌های رفتاری را زیرمجموعه امر نشانه‌ای درنظر می‌گیرد.
رخ نمودن چنین دلالت‌هایی از وجود رانه‌ها و انرژی‌هایی حکایت می‌کند که درون سوژه انبار شده‌اند. انرژی‌هایی پراکنده در وجود سوژه‌ای که هنوز فرایند رشد آن تکمیل نشده است، جاری است و ساختارهای اجتماعی و محدودیت‌های خانواده بر آن حد می‌زند. بدین‌قرار، کورا از این رانه‌ها که انبار انرژی و علایم روانی است تشکیل می‌شود: «یک کلیت بیان‌نشدنی که توسط رانه‌ها و ایستایی‌هایشان در عین آن جنبندگی که همان‌قدر که سازمند است در جنبش نیز هست، شکل می‌گیرد.» (مک آفی، ۱۳۹۲: ۳۷) کریستوا کورا را یک مکان قلمداد نمی‌کند، منظور او چیزی شبیه به یک سامانه یا یک ضرب‌آهنگ در تن سوژه است.
فراگیری زبان و ورود کودک به مرحله نمادین به‌معنای گسستن از امر نشانه‌ای نیست. به باور کریستوا امر نشانه‌ای پا به‌پای امر نمادین می‌آید و برای او همراهی همیشگی است. چه‌بسا، امر نمادین بدون امر نشانه‌ای هیچ معنایی را نمی‌تواند منتقل کند. درواقع، معنا به میانجی رانه‌های حیاتی سوژه‌ی سخن‌گو وارد زبان می‌شود. «معنا از هم‌کنشی نشانه و نماد برمی‌خیزد. انرژی‌های دیونیزوسی کاربرد خلاق و هنجارشکن زبان را ممکن می‌سازند، اما قابلیت‌های نظم‌دهنده امر نمادین هم‌چون چارچوبی آپولونی هیاهوی دیوانه‌وار آن‌ها را مهار و مفهوم می‌سازند.» (رشیدیان،۱۳۹۳: ۴۹۶) پس به بیانی موجز و مشخص می‌توان گفت کریستوا همواره دو وجه جدایی‌ناپذیر برای زبان قایل است: وجه نشانه‌ای بار عاطفی و غریزی کلمات را به دوش می‌کشد و وجه نمادین به‌منظور بیان روشن و شفافِ نیت سوژه سخن‌گو دست به انتخاب آگاهانه و منطقی کلمات می‌زند. زبان علم، نمادین‌تر و زبان هنر و ادبیات و آیین‌ها، نشانه‌ای‌ترند.
بنابر آنچه شرح آن رفت، نظر کریستوا بر این است که سوژه‌ی سخن‌گو نمی‌تواند سوژه‌ای ثابت و پایدار باشد؛ او به‌خاطر اختلال و ناهماهنگی‌هایی که امر نشانه‌ای ایجاد می‌کند در فضای امن و مطمئن و یک‌دستی قرار ندارد؛ سوژه به‌ناچار باید به افشای امر نشانه‌ای در امر نمادین تن دهد تا بتواند به‌درستی عمل کند. «به نظر کریستوا سوژه‌ی سخن‌گو سوژه‌ای دولایه شامل ذهن آگاه (اجبارات اجتماعی، ساخت‌های خانواده، شیوه‌های تولید) و ذهن ناخودآگاه (فرایندهای زیست‌شناختی و فیزیولوژیکی، یا به تعبیر فروید رانه‌ها) است.» (رشیدیان،۱۳۹۳: ۴۹۴) این یعنی سوژه سخن‌گو سوژه‌ای همواره در فرایند است، زیرا نمی‌تواند از مخمصه ناخودآگاه و امر نشانه‌ای رهایی یابد. معنا در مرز میان این دو وجه است که زاییده می‌شود.



نمودار شماره سه: زبان و ابعاد مختلف آن از دید کریستوا. (منبع: نگارندگان)

کودک برای سوژه شدن نیاز به پس زدن چیزهایی دارد که گمان می‌کرده جزیی جدانشدنی از خود اوست. او که همواره هستی خود را با محیط و تن مادر یکسان می‌پنداشته و هیچ حدومرزی در آن نمی‌دیده، حالا برای اینکه در آستانه سوژه شدن قرار گیرد ناچار است از هم‌ذات‌پنداری با مادر دست بکشد و آن را به‌مثابه چیزی آلوده و غیرخودی کنار بزند. او باید جزیی از خودش را کنار بگذارد تا به یک خود (سوژه) بدل شود. این مرحله احساس دوگانه‌ای را در کودک به‌وجود می‌آورد که زین‌پس هرگز توان رهایی از آن را ندارد. ازیک‌سو اشتیاق به ماندن در کورای امن مادرانه و ازسویی‌دیگر، تلاش برای دوری جستن از آن به‌منظور سوژگی. میل به رجعت و هم‌زمان فرار از آن کورای مادرانه، زندگی بر روی مرزها را به سوژه تحمیل می‌کند. محصول این وضعیت برآمده از دوگانگی‌ها، سوژه‌ای است که نمی‌تواند تغییرناپذیر و ثابت باقی بماند.

بریدن از کورای نشانه‌ای می‌بایست به‌صورت تمام‌وکمال و طی فرایندی طبیعی و هنجارهایی معین رخ دهد. فرایندی که متکی به عمل حیاتی مادرکشی[۱۳] و واپس‌زنی از جانب کودک است. چنان‌چه این مراحل به‌درستی اتفاق نیفتد سوژه دچار پریشانی و سرگردانی‌هایی شده و هرگز نخواهد توانست از دست خسرانی که به آن مبتلا می‌شود، خلاصی یابد. کریستوا برای سوژه‌ای که تجربه مادرکشیِ ناقصی را از سر گذرانده، مشکلاتی هم‌چون زبان‌پریشی[۱۴]، روان‌پریشی[۱۵]، افسردگی یا ماخولیا را پیش‌بینی می‌کند.

کریستوا ماخولیا را به‌عنوان یک وضعیت روانی پیچیده، دستاویزی برای شرح‌وبسط بسیاری از مباحث خود قرار می‌دهد. هرچند دراین‌زمینه او تحت‌تأثیر نظریه‌های فروید و لکان است اما رویکردی متمایز از آن دو دارد. فروید بیمار ماخولیایی سوگ‌نشین را واجد بینشی می‌داند که توانایی دست یافتن به حقیقت را از پس ضعف‌ها و بحران‌ها دارد. و نیز لکان روایت‌گر ماخولیا در بستری فلسفی است؛ رنج حضور در تن سوژه چندپاره برای او محور بحث است. اما هم‌چنان که گفته شد کریستوا ماخولیا را در قلمرو هستی‌شناسی کندوکاو می‌کند.

کریستوا دو نوع افسردگی را مطرح می‌کند: افسردگی ابژه‌ای[۱۶] و افسردگی خودشیفته‌وار[۱۷]. در افسردگی ابژه‌ای سوژه ابژه میل بیرونی خود را ازدست داده و دچار اختلال شخصیتی شده که به آن واقف است. او سرچشمه فقدانی که گریبان او را گرفته می‌شناسد و به‌مدد زبان که در این موقعیت بحرانی، مختل نشده است می‌تواند از رنج خود بکاهد و با روان‌کاو ارتباط برقرار کند. در چنین حالتی سوژه پس از زمانی‌که صرف سوگواری می‌کند، استطاعت بازگشت به زندگی طبیعی را با جایگزین کردن ابژه میلی نو به‌دست می‌آورد. در مقابل، افسردگی خودشیفته‌وار، اندوهی دایمی است که سوژه سر درنمی‌آورد چگونه به هستی‌اش راه یافته است. او بی‌وقفه سوگوار فقدانی است که نمی‌داند چیست. درحقیقت داغ‌دار فقدان ابژه‌ای نام‌ناپذیر است، خودشیفته‌وار در خود فرورفته و از واقعیت بیرون و ارتباط کلامی می‌گریزد. او از امر نمادین روی‌گردان است.

کریستوا ساختار مشترکی میان افسردگی خودشیفته‌وار و ماخولیا درنظر می‌گیرد و معتقد است این حالت برآیند نقصانی است که سوژه در فرایند مادرکشی تجربه کرده است. در مرحله پیشازبانی، زمانی‌که کودک در پناه کورای نشانه‌ای است، باید امر آلوده که همان مادر است را تشخیص داده و از خود براند تا بتواند با پدر همانندسازی کند و سوژه شود. عدم حضور مادر در این برهه از زمان، فرایند آلوده‌انگاری[۱۸] را با مشکل روبه‌رو می‌کند. پیش از شناخت مادر به‌عنوان «دیگری» او غیب شده است و کودک که وجود خود را با مادر یکپارچه می‌دیده، نمی‌تواند در فقدان او به سوژه‌ای مستقل بدل شود زیرا مادری برای طرد شدن نمی‌یابد. تنها چیزی که او درک می‌کند این است که بخشی از خودش گم شده و در اعماق وجودش مغاکی میبیند که ناچار است آن را با یک اندوه همیشگی پر کند. کریستوا می‌گوید فرد خودشیفتهی افسرده، سوگوار «یک چیز نام‌ناپذیر[۱۹]» یا درواقع یک نا-ابژه‌ی میل (چیزی شبیه به امر واقعی لکان، بیان‌نشدنی و غیرقابل‌توصیف) است نه یک ابژه میل این جهانی.

ازنظر کریستوا، فرد ماخولیایی نیز چنین تجربیاتی را با خود حمل می‌کند. کودک که از مادر جدا می‌شود تجربه فقدانی را ازسر می‌گذراند که هر فرد ناگزیر از طی آن است. ماخولیا از رهگذر ازدست رفتن امری نام‌ناپذیر و نمادستیز رخ می‌نماید و متعاقباً ماتم و عزاداری جان‌فرسایی را طلب می‌کند. «سوژه‌ی ماخولیایی توان دست یافتن به ابژه‌ای که در گذرگاه میل ظاهر می‌شود را ندارد. غمگینی بر تخت ابژه می‌نشیند و زمینه نوعی استراتژی بقا را فراهم می‌کند. زیرا این تنها دستاویز شخص ماخولیایی یا افسرده است.» (کریستوا و دیگران،۱۳۸۸: ۸۰) غمگینی برای فرد ماخولیایی نیروی حیات به‌حساب می‌آید. آویزگاهی که زندگی او را از سقوط در ورطه‌ی نیستی نجات می‌دهد. کریستوا با استناد به رانه مرگ – که پیشتر فروید مطرح کرده و همان غریزه خودویرانگری است – غمگینی را غنیمتی می‌داند که از ابراز نفرت و به‌تبع آن خشونت نسبت به ابژه مادرانه‌ی درونی‌شده، جلوگیری می‌کند. این خشونت می‌تواند خود فرد را ابژه کرده و بر او فرود آید ولی آنچه جلوی این کنش را می‌گیرد، دست‌یابی به سلامت روانی ازطریق کشتن مادر است. ازنظر کریستوا، سوژه در جریان زندگی ناگزیر به پیمودن یکی از دو راه مادرکشی و خودکشی است. «کشتن مادر یا مادرکشی «ضرورتی حیاتی» است که سلامت روانی زنان و مردان را تضمین می‌کند؛ و نکشتن او بیانگر ائتلافی ناتمام و معیوب با امر نمادین است که به‌صورت سمپتوم‌هایی ماخولیایی همچون بی‌معنایی و حتی رانه مرگی که به خودکشی می‌انجامد، بروز می‌کند: درون‌فکنی ابژه مادرانه، به‌جای مادرکشی، مرگ فرد ماخولیایی یا افسرده را در پی دارد.» (کریستوا و دیگران،۱۳۸۸:۹۶)

ماخولیا در آرای کریستوا بیشتر به‌عنوان یک عارضه زبان‌شناختی مفهوم‌پردازی می‌شود. هدف او تشریح موقعیتِ چیز نام‌ناپذیر در حوزه زبان است. ماخولیا منجربه فروریزی توان نمادین زبان شده و فرد به سطح نشانه‌ای زبان بازمی‌گردد و هستی‌اش با بی‌معنایی سرشته می‌شود. وضعیت بی‌معنایی در ماخولیا می‌تواند کیفیتی پویا و پرشور باشد که میان آشفتگی و سرگردانی مادرِ نشانه‌ای و همانندسازی پدرِ نمادین در رفت‌وآمد است. چنان‌چه نمادین‌سازی بتواند به فرد ماخولیایی اجازه دهد فقدان مادر یا همان چیز نام‌ناپذیر و نیز رنج و محنتی را که بدان مبتلا است بیان کند، باعث پیوند دوباره فرد با جهان شده و نیز ازطرفی قادر است بار دیگر او را به آغوش مادر برگرداند. بنابراین کریستوا درمان فرد ماخولیایی را در نوشتن و خلق هنری جست‌وجو می‌کند. او تصریح می‌کند خلق هنری هم سمپتوم و هم درمان ماخولیا است؛ راهی که رهایی از زندانِ بی‌معنایی را ممکن و رانه‌ی مرگ را مهار کند. با این توضیح می‌توان گفت مسأله اصلی کریستوا در ماخولیا بازنمایی چیز نام‌ناپذیر در هنروادبیات است تا به‌مدد این خلق هنری، بعدی زیباشناختی به آن داده و ارزش والایشی آن را موردتوجه قرار دهد.

همه‌ی افتادگان

خانم رونیِ[۲۰] نمایشنامه همه‌ی افتادگان، پیرزن چاقی که زبان تلخی دارد، در سفری جاده‌ای با پای پیاده، در روز تولد همسر نابینای خود قصد دارد به استقبال وی در ایستگاه قطار رفته تا غافلگیرش کند و باهم به خانه برگشته و دمی در آرامش سپری کنند. در میانهی راه آقای کریستی را با خرِ پوزکی‌اش، آقای تایلر را با دوچرخه‌اش و آقای اسلوکام را با ماشینش می‌بیند که به او کمک می‌کنند تا زودتر به مقصد برسد. در ایستگاه قطار با آقای برِل رییس ایستگاه ملاقات کوتاهی دارد و خانم فیت به او کمک می‌کند تا از پله‌ها بالا رود. قطار برخلاف روال همیشگی تأخیر دارد که دلیل آن روشن نیست. دیگر مسافران پیاده شده‌اند و آقای رونی با تأخیری مضاعف به خانم رونی می‌رسد و پس‌ازآن، به‌اتفاق به‌سمت خانه (پناهگاه) خود راهی می‌شوند.

در انتها، جری پادوی ایستگاه قطار دوان‌دوان به‌سمت آن‌ها آمده که «چیزی» را که آقای رونی در ایستگاه جا گذاشته را به او بازگرداند. خانم رونی علت تأخیر قطار را از او می‌پرسد - امری که آقای رونی تا این‌جا پنهان کرده بود. جری می‌گوید: «یه بچه کوچولو از واگن افتاده بیرون، خانم. (مکث.) روی خط، خانم. (مکث.) زیر چرخ‌ها، خانم.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۹) مرگ هولناک این کودک تکمله‌ای برتم مرگ و زوال در این نمایشنامه است که جلوه‌های فراوانی دارد:

مرگ	زوال
آقای اسلوکام که خانم رونی را در راه می‌بیند و سوار ماشینش می‌کند در میانه‌ی راه مرغی را زیر می‌گیرد. (۲۷)	خرِ پوزکی (قاطر) کریستی حیوانی است که از جفت‌گیری اسب نر و ما چه الاغ به‌وجود می‌آید و عقیم است. (۱۲)
پدر آقای برل (رییس ایستگاه قطار) مرده است، کمی پس‌ازآنکه مسؤلیت ایستگاه را به او می‌سپرد. (۳۳)	آقای تایلر می‌گوید که هیچ‌گاه پدربزرگ نمی‌شود چراکه رحم دخترش را بر اثر بیماری از بدنش خارج کرده‌اند و او عقیم شده است. (۱۶)
دختربچه کوچکی به زیر ریل‌های قطار افتاده و به‌طرز هولناکی می‌میرد. (۷۹)	آقای رونی از اینکه در ماه ژوئن برگ پوسیده درخت می‌بینند تعجب می‌کند، خانم رونی: «آره عزیزم، از پارسال، سال قبل از اون و سال قبلِ قبل از اون.» (۷۲)
خانم رونی خود را در تخت بیمارستان چون مرده‌ای زیر کفن توصیف می‌کند. (۳۲)	خانم رونی به‌تازگی از بیمارستان مرخص شده است ولی در جواب آقای برل می‌گوید دوست داشت آن‌قدر آنجا بخوابد تا آرام‌آرام فقط تحلیل برود، کوچک و درنهایت غیب شود. (۳۲)
دوشیزه فیت، زن جوان ۳۰ساله، خانم رونی را درحالی‌که تقاضای کمک برای بالا رفتن از پله‌ها را دارد نمی‌بیند و دلیل آن را غرق شدن در معبود توصیف می‌کند و (ریاکارانه) می‌گوید: «اگر من را به حال خودم می‌گذاشتن (...) در جا پرواز می‌کردم و می‌رفتم به خونه آخرت.» (۳۸)	مادر آقای اسلوکام در آستانه مرگ است و دایم رنج می‌کشد. (۲۳)
«صدای زنانه» به دالی هشدار می‌دهد که از سکو فاصله بگیرد چراکه «قطار می‌تونه آدم رو فرو ببره زیر خودش.» (۴۳)	شوهر خانم تالی مدام درد می‌کشد و او را می‌زند. (۶۴)
هنگامی‌که دوشیزه فیت به خانم رونی برای بالا رفتن از پله‌ها کمک می‌کند سرودی مذهبی را می‌خواند با عنوان «راهبرم باش، ای مهربان» که همان سرودی است که مسافران کشتی تایتانیک به هنگام غرق شدن می‌خواندند. (۴۱)	ماشین آقای اسلوکام خاموش شده و با زحمت فراوان دوباره روشن می‌شود. (۲۷)
وقتی آقای برل می‌خواهد رانندگی بد آقای اسلوکام را توصیف کند می‌گوید: «این کیه که داره گیربکسش رو به صلیب می‌کشه؟» (۱۳)	دوچرخه آقای تایلر به‌خاطر وزن بالای خانم رونی پنچر می‌شود. (۱۸)
حتی در گودالی که آقای رونی نادانسته رو به آن دولا شده یک سگ مرده افتاده است. (۷۱)	آقای رونی نابینا است و البته از این بابت راضی است و حتی در جایی آرزو می‌کند کاش کرولال هم می‌شد. (۶۱)

جدول شماره یک: تم مرگ و زوال (منبع: نگارندگان)

او در معاشرت با دیگران از انسان‌ها و بچه‌ها گرفته تا حیوان، نشانه‌های ازدست‌رفتن حس مهرورزی را که یکی از نخستین نشانه‌های ماخولیا است، به‌روشنی بروز می‌دهد. از کریستی می‌خواهد که خر پوزکی خود را شلاق بزند، به آقای تایلر با درشتی و خشونت می‌گوید برود پی کار خودش و در جای دیگر آقای اسلوکام را به خاطر خودرو قدیمی او مسخره می‌کند «به‌به، عاشق قدیمیم، کارمند پست، سوار لیموزینش.» (بکت، ۱۳۸۶: ۲۳) تامیِ باربر را از بدگویی درباره آقای اسلوکام با الفاظ آزارنده‌ای منع می‌کند «حالا این‌جوری از بزرگترهات اسم می‌بری. اسلوکام سوسول! اون هم تو که یه بچه یتیمی.» (بکت، ۱۳۸۶: ۳۱) آقای برل را چنین توصیف می‌کند: «قیافه‌ش خوب یادمه. یه بیوه کوچولوی زبر و زرنگ و لُپ‌گلی، ساکت و صامت، خیلی هم کج‌خلق و واق‌واقو.» (بکت، ۱۳۸۶: ۳۳)

چنین برخوردهایی باعث دوری دیگران از او می‌شود هرچند نه‌تنها به این موضوع آگاهی دارد - «همه‌شون رو از خودم فراری می‌دم» (بکت، ۱۳۸۶: ۳۵) - بلکه در برخورد با خود نیز همین‌قدر تندخو است. خانم رونی حس احترام به نفس را نیز از دست داده و خود را چنین توصیف می‌کند: «من فقط یه عجوزه هیستریکم، می‌دونم، درب و داغون از غصه خوردن و ماتم گرفتن و (...) و بی‌بچگی. (مکث، با صدای شکسته) مینی[۲۱]، مینی کوچولو!» (بکت، ۱۳۸۶: ۱۵). وقتی آقای اسلوکام می‌خواهد او را سوار خودرو خود کند، می‌گوید: «راحت باشین آقای اسلوکام، خیال کنید من یک بقچه‌م.» (بکت، ۱۳۸۶: ۲۵) در جایی دیگر از خانم فیت بابت کمکی که کرد تشکر می‌کند، می‌گوید: «فعلاً من رو مثل یه لوله مشما کنار دیوار بذارین، دست‌کم فعلاً.» (بکت، ۱۳۸۶: ۴۳)

به‌علاوه، خانم رونی زود از کاری که می‌خواهد بکند منصرف می‌شود؛ میل او به آنچه خواهان آن است ازبین می‌رود، مهم نیست چه‌اندازه زیاد، ناگهان محو می‌شود. در صفحات ابتدایی نمایشنامه و این سفر کوتاه جاده‌ای، خر پوزکی کریستی از حرکت تمرد می‌کند، خانم رونی درمی‌آید که:

> *«**خانم رونی**: یه دقیقه پیش که شیهه می‌کشید و پا به زمین می‌کوبید. اما حالا لج کرده و جنب نمی‌خوره. یه شلاق حسابی بهش بزنین. (صدای شلاق. مکث) محکم‌تر! (صدای شلاق. مکث) عجب! آگه یکی به من این‌جوری شلاق می‌زد معطلش نمی‌کردم.» (بکت، ۱۳۸۶: ۱۳)*

دمی بعد، حیوان به چشمان خانم رونی خیره شده و متعاقباً خانم رونی از کریستی می‌خواهد که دست نگه دارد. آشفته به کنار جاده می‌رود و پس از چند جمله‌ای هذیانی «خیلی پیش‌ازاین‌ها شاید ... نه! نه این‌جوری نبود! (بکت، ۱۳۸۶: ۱۴) و «ندبه کن، یه چیزی از حکایت زندگی، از این‌ها شد و چه بس بد شد.» (بکت، ۱۳۸۶: ۱۴) همان‌جا می‌نشیند و این جملات را می‌گوید: «بذار مثل یه ژله چاق‌وچله و بی‌ظرف صاف رو جاده ولوشم و دیگه جُم نخورم! درست مثل یه گنده‌ی پر از شن و خاک و مگس، تا مجبور بشن با بیل جمع‌وجورم کنن.» (بکت، ۱۳۸۶: ۱۴)

کریستی می‌رود و آقای تایلر با زنگ بلند دوچرخه خود نزدیک شده و خانم رونی را شوکه می‌کند و رشته افکار او را می‌گسلد. دوباره راه می‌افتد اما درست چهار صفحه بعد این‌بار تقریباً بدون هیچ علت عینی از راه رفتن دست می‌کشد.

> *«**خانم رونی**: شما برین آقای تایلر، برین و تنهام بذارین، می‌خوام به صدای کبوترها گوش بدم. (صدای کبوتر) آگه دَن کور و بیچاره‌ی من رو دیدین، بهش بگین داشتم می‌اومدم دنبالش که بازم همه چی مثل سیل رو سرم خراب شد. بهش بگین، زن بیچاره‌ت، بهم گفت که به شما بگم دوباره همه چی رو سرش سیلاب شد و (صدایش می‌شکند) زنت برگشت خونه ... یه راست رفت خونه.» (بکت، ۱۳۸۶: ۲۰)*

او به‌یک‌باره غم سنگینی بر قلب خود احساس کرده که توانایی ادامه مسیر را از او می‌گیرد و می‌خواهد به پناهگاه خود بازگردد، امری نام‌ناپذیر و نامشخص جهان فرد را کوچک کرده به‌اندازه‌ای که در محدوده خانه یا کورای او جا می‌گیرد. غمگینیْ خانه‌ی فرد ماخولیایی شده و فقط در آنجا احساس امنیت دارد چراکه محنت تا سطح یک ابژه میل بالا آمده است. حزن او را حفظ می‌کند.

خلق‌وخوی خانم رونی، سرجمع به عدم‌توانایی در برقراری ارتباط و خواست عمیق او (و آقای رونی) برای بازگشت به خانه ختم می‌شود. درنهایت، آقا و خانم رونی به‌هم می‌رسند و پس از طی کردن بخشی از مسیر برگشت، باران تندی شروع می‌شود. خانم می‌گوید: «همه‌چیزهامون رو تو قفسه گرمی آویزان می‌کنیم و روبدوشامبرمون رو می‌پوشیم. (مکث) دستت رو دورم حلقه کن. (مکث) باهام خوب باش.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۴) این چشم‌انداز نه‌چندان دیریاب خوشی با سیلی از موانع عینی و روانی در نمایشنامه روبه‌رو شده و با گریه آقای رونی در پنج سطر پایین‌تر در سطور پایانی نمایشنامه، به‌سخره گرفته می‌شود چراکه او با شنیدن صدای موسیقی «مرگ و دوشیزه» اثر شوبرت – که از خانه‌ای بزرگ به گوش می‌رسد که در آن پیرزنی تنها زندگی می‌کند – به یاد دختر جوان خود می‌افتد که از دنیا رفته است. گریه به‌مثابه نشانه‌ی غمگینی فرد ماخولیایی، تلاطم درونی او را به سطح واقعیت می‌آورد؛ چون والایشی عمل می‌کند که در جهت تسکین نیست بلکه درج بحران است در واقعیت. سایه سنگین این فقدان بر زندگی این زوج، شخصیت‌های آن‌ها و کل نمایشنامه گسترده است.

نشانه‌های ماخولیا در زبان آن‌ها نیز قابل‌ردگیری است زیرا اثرات فقدان، زوال و مرگ به ساحت نمادین و زبان نیز سرایت می‌کند. آقای رونی دفعتاً و بی‌مقدمه پیشنهاد عجیبی می‌دهد. او از خانم رونی می‌خواهد درهمین‌حال که چسبیده به‌هم به‌سمت خانه می‌روند، این کار را «عقب» انجام دهند. «آره یا تو روبه‌جلو و من عقب. زوج کامل. عین جهنمی‌های دانته، با صورت‌های پس و پیش‌شون. اشکامون ماتحت‌مون رو می‌شوره[۲۲].» (بکت، ۱۳۸۶: ۶۰) این موضوع آن‌چنان غیر انضمامی و ناخودآگاه به زبان او می‌آید که بیشتر به هذیان‌گویی می‌ماند و درعین‌حال، جلوه‌گری تفکرات ناخودآگاه است و نظر بدون سانسور یک فرد ماخولیایی درباره رابطه زناشویی‌اش.

در زبان آقا و خانم رونی احساسات درهمِ منطبق بر قواعد حاکم بر ناخودآگاه به‌راحتی به‌عنوان جلوه‌های امر نشانه‌ای به طراز واقعیت وارد شده و از امر نمادین سبقت می‌گیرند و نشانه‌های روشنی از ماخولیا را بروز می‌دهند. زبان آن‌ها در آستانهی ازدست دادن خاصیت انتقال پیام قرار گرفته چراکه قواعد صرف و نحو و هم‌چنین ساختار منطقی چینش کلمات کنار یکدیگر روبه‌زوال می‌رود. در جای دیگری، آقای رونی سعی دارد داستان تأخیر قطار را در یک روایت بگنجاند ولی کلام او هر بار به دلایل مختلف قطع می‌شود؛ بارها به‌نظر می‌آید این دو چیز مهمی می‌گویند ولی معلوم می‌شود با خود حرف می‌زنند. آقای رونی می‌گوید: «می‌دونی مدی، بعضی‌وقت‌ها آدم فکر می‌کنه داری با کلنجار به یه زبون مرده حرف می‌زنی.» (بکت، ۱۳۸۶: ۶۷) درنهایت، آن‌ها انتهای این روند را با عاقبت زبان ایرلندی–اسکاتلندی گالیک[۲۳] که ازبین رفته، مقایسه می‌کنند.

ازدیگرسو، آنچه نمایشنامه بدان اشاره نمی‌کند علت فقدان فرزند خانم و آقای رونی است. حذف این علت و اشاره‌های قوی‌تر به سمپتوم‌های بالا – یعنی از بین رفتن حس مهرورزی، ازدست رفتن میل و احترام به نفس و همین‌طور غلبه امر نشانه‌ای بر امر نمادین – به قرینه جریان مداوم فقدان، زوال و مرگ در نمایشنامه صورت گرفته و پرسش از آن را از درجه اهمیت می‌اندازد.

چالشی‌ترین توصیف فقدان اما زمانی است که خانم رونی به دختری اشاره می‌کند که سال‌ها در مرز تولد و لبه مرگ می‌زیسته و درنهایت به دیگرسو می‌افتد. او به یک دکتر ذهن‌درمانی و قصه‌ای که در یکی از سخنرانی‌های او گفته شده اشاره می‌کند که سال‌ها این دختر را درمان کرده ولی شکست خورده و درنهایت از درمان دست کشیده است. متعاقباً، چیزی نمی‌گذرد که دختر جوان جان می‌دهد. دکتر این اتفاق تکان‌دهنده را با دو احتمال به تفسیر می‌نشیند. خانم رونی از زبان دکتر می‌گوید، اول، «تنها عیب دختره این بوده که داشته می‌مرده» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۰)، دوم، «ناراحتی دختره این بوده که واقعاً هرگز به دنیا نیومده بود!» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۱) – که به‌نظر می‌آید هر دو یکی هستند. شکست این روان‌درمان‌گر در درمان این بیمار، روشن‌ترین اشاره به فرد ماخولیایی است که از ورود به ساحت نمادین می‌گریزد چراکه نه توانایی به‌کارگیری زبان را دارد و نه می‌تواند از کورا جدا شود. آن دختر در برابر هستی مقاومت کرده، از خانه و پناهگاه خود جدا نشده و بار دیگر به عدم بازگشته و به گودال مرگ فرومی‌افتد. روند تولد و زوال در مورد او که توانایی به‌کارگیری توصیفات دقیق از بیماری خود را ندارد فقط کوتاه‌تر بوده و زودتر به سرانجام ناخوشی که در انتظار همهی افتادگان[۲۴] است، دچار می‌شود.

پس‌ازآن، خانم رونی به گریه می‌افتد و دمی بعد آسمان خاکستری شده و باد و باران آغاز می‌شود و نمایشنامه به پایان می‌رسد. گریه خانم رونی و آسمان از نشانه‌های والایش است انگار که تقابل‌ها به یک آشتی منتهی شده است ولی در انتها، جری دوان‌دوان می‌آید که «چیز نامعلوم» توپی شکل آقای رونی را به او بازگرداند؛ آنچه دیگر معمای نامکشوفی نیست.

> ***«خانم رونی:*** *این چیه، دَن؟*
> ***آقای رونی:*** *این یه چیزیه که من با خودم این‌ور و اون‌ور می‌برم.*
> ***خانم رونی:*** *آره، ولی چی –*
> ***آقای رونی:*** *(خشمگین) این یه چیزیه که من با خودم این‌ور و اون‌ور می‌برم.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۷)*

زوال، مرگ و تجربه فقدان ابژه‌ی میل، فرد را ماخولیایی کرده و امکان زندگی روزمره را مختل می‌کند. بنابر قاعده روان‌کاوی در مورد ناخوداگاه، هر آنچه پس رانده می‌شود، ازبین نمی‌رود و همیشه با فرد باقی‌مانده و به هر بهانه‌ای ممکن است، بازگردد. آن چیز نامعلوم و نام‌ناپذیر توپی‌شکل که همیشه با آقای رونی است، نشانه‌ای از آن امکان است.

بااین‌حال، فقدان از همه‌ی افتادگان تا دست آخر دست‌خوش تغییر شده و به هیبتی نو رخ می‌نماید؛ زوال زبان یادآور همه‌ی افتادگان است و به دست آخر هم نشت می‌کند ولی از آن فراتر رفته، درونی‌تر و ذهنی‌تر شده و تا زوال معنا برکشیده می‌شود.

دست آخر

هراندازه که فقدان موضوعی بحث‌برانگیز در نمایشنامه همه‌ی افتادگان است، در دست آخر پیش‌پاافتاده، مربوط به گذشته یا روالی هرروزی می‌شود. آسمان شوم و خاکستری از همه‌ی افتادگان تا دست آخر گسترده شده و در پیشانی آن با «نور خاکستری» ادامه می‌یابد ولی دیگر خبری از حزن، گریه یا والایشی در کار نیست. واپسین نفس‌های حیات در روزهای آخر جهان که از دریچه دو پنجره بالای سر هَمْ[۲۵] قابل‌رؤیت است نه‌فقط مرگ انسان‌ها که این‌بار طبیعت را هم نشانه رفته است که در آن بذرها هم دیگر جوانه نمی‌زنند «جوونه زدنی بودن تا حالا زده بودن. (خشمگین) هیچ‌وقت جوونه نمیزنن!» (بکت،۱۳۸۱: ۵۶) هَمْ که

نابیناست و به کمک کلاو از پیرامون خود خبردار می‌شود، در میانه مکالمه با او از اینکه شاید دیگر روز را هم ازدست داده باشند، وحشت‌زده می‌شود.

*«**هم:** روزه دیگه، مثل باقی روزها، این‌طور نیست کلاو؟*
***کلاو:** این‌طور به نظر می‌آد.*
***هم:** (دلواپس) چی داره اتفاق می‌افته؟ چی داره اتفاق می‌افته؟» (بکت، ۱۳۸۶: ۵۶)*

جهانی رو به پایان، خاکستری و خرابه طرح انداخته شده است با انسان‌هایی که به لحاظ جسمی ناقص هستند. هَمْ نابیناست و نمی‌تواند بایستد، کلاو نمی‌تواند بنشیند، نگ[۲۶] (پدر هَمْ) و نل[۲۷] (احتمالاً مادر او) پاهای خود را از دست داده‌اند و حتی سگ عروسکی که کلاو برای هَمْ ساخته یک پا ندارد و بی‌جنسیت است. جهانی که مکان و زمان آن نامعلوم است و مدام به آخرالزمان و پایان بشریت ارجاع داده می‌شود. «بوی تعفن اجساد، همه جا رو گرفته.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۸) و «دیگه جزر و مدی نیست.» (بکت، ۱۳۸۶: ۸۸) و «دیگه مُسکنی نمونده.» (بکت، ۱۳۸۶: ۹۴) و حتی دیگه «تابوتی نمونده» (بکت، ۱۳۸۶: ۹۸) گوشه‌ای از نشانه‌های پایان این جهان است. در جای دیگری هَمْ چشم‌انداز تغییر این وضع را هم مسدود می‌بیند، «(خشمگین) اما تو رو به خدا چه فکری داری؟ این‌که زمین توی بهار بیدار می‌شه؟ این‌که باز رودخونه‌ها و دریاها با ماهی روان می‌شن؟» (بکت، ۱۳۸۶: ۸۲) او و کلاو در دو موقعیت مختلف به چیزهایی به صورتی آیرونیک می‌خندند - که نشانه‌ای از محال بودن افق تغییر و امر نو است.

*«**هم:** تلفن زنگ نزد؟ (مکث) نمی‌خندیم؟*
***کلاو:** (بعد از فکر) من دلم نمی‌خواد.*
***هم:** (بعد از فکر) من هم». (بکت، ۱۳۸۶: ۵۴)*

بار دوم این کلاو است که برای خندیدن نیاز به هماهنگی دارد. تلسکوپ خود را که برای دیدن فضای بیرون از پنجره به دستور هَمْ آورده، به سمت تماشاچیان گرفته و می‌گوید که جمعیتی را می‌بیند. بی‌شک قرار است بخندند ولی نه جمعیتی وجود دارد و نه برقراری تماس تلفنی در جهان خالی آن‌ها ممکن است و نه حتی دل خوشی برای خندیدن مانده است. کنش متناقض‌نمای این دو تصدیقی است بر فقدانی به‌اندازه فضای خالی که در پیرامون خود می‌بینند.

جملاتی با این ماهیت، اغلب چون وصله‌های ناجور این کلیّت سیاه، طنز تلخی را بازنمایی می‌کنند که می‌توان گفت پارودی شرح وظایف آگو است. جملاتی چون «باهم می‌سازیم.» (بکت، ۱۳۸۶: ۵۳ و ۵۷ و ۷۳ و ۹۲) یا «یه چیزی داره مسیر خودش رو می‌ره.» (بکت، ۱۳۸۶: ۵۶ و ۶۹) یا «مسیر خودم رو می‌رم.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۵) اغلب زمانی بر لب شخصیت‌ها جاری می‌شود که شاهد فقدان امر جدیدی باشند که تابه‌حال اتفاق نیفتاده است (مثل دلواپسی هَمْ از محو شدن روز). در دست آخر که هفت سال پس از در انتظار گودو نوشته شده، دیگر امیدی به گودویی نیست که بیاید و فضا را دگرگون کند (هرچند که او هم نیامد). اگوی محتضر دست‌آویزی بیشتر از این عریضه‌های کم‌جان و توجیهات بی‌پایه ندارد. هیچ شکلی از امر نو در جهان تکه‌تکه هَمْ و کلاو باقی نمانده که اگو بر پایه آن بتواند توهمی از آشتی بیافریند. در تجربه ماخولیای خانم رونی جهان او پس از فقدان دخترش خالی و فقیر شده بود ولی در دست آخر جهان (از دید فرد ماخولیایی) واقعاً تهی می‌شود و مراحل پس‌روی لیبدو برای یافتن ابژه میل بعدی و همین‌طور مانیا امکان ظهور ندارند. خسرانْ کپه‌کپه روی‌هم جمع شده و به «کپه ناممکن» نامشخصی از رنج به‌مراتب بزرگ‌تر از آن چیز نامعلوم توپی‌شکل آقای رونی بدل می‌شود که تجربه ماخولیا را متوجه اعماق می‌کند.

هَمْ با عینکی سیاه به چشم و سوتی آویزان بر گردن، همیشه در مرکز صحنه روی صندلی چرخ‌داری قرار دارد. هر بار که چیزی بخواهد سوت می‌زند و کلاو از آشپزخانه آمده و اوامر را اجرا می‌کند. رمز گنجه غذا در اختیار اوست و جیره غذایی به دستور او تعیین و بین کلاو، نگ و نل توزیع می‌شود، به کلاو می‌گوید: «فقط اونقدر بهت می‌دم که نمیری. مدام گرسنه می‌مونی.» (بکت، ۱۳۸۶: ۵۱). هَمْ توده‌ای گوشت کرم‌خورده‌ی در حال گندیدن است به‌طوری‌که هر روز صبح دستمال خون‌آلودی را از روی صورت سرخ‌رنگ خود برمی‌دارد و شب‌هنگام دوباره بر صورت می‌گذارد. تنها او است که اراده‌اش پیش‌برنده کنش است، بااین‌حال، این کار را فقط ازطریق کلاو می‌تواند به انجام برساند. کلاو خدمتکار و پیشکار هَمْ است، توان بدنی مشخصه او است که برخلاف نگ و نل که در سطل‌های آشغال درداری در جلوی صحنه نگه‌داری می‌شوند، در تمام صحنه حرکت کرده و با دوربین و تلسکوپ بیرون را نگاه می‌کند. مسؤل رساندن تریت (که دیگر تمام شده) و بیسکویت‌ها به نگ و نل و مُسکن به هَمْ است. در اوقات‌فراغت خود به آشپزخانه محبوبش با ابعاد و نسبت‌های مساوی رفته و ایستاده به دیوار خیره می‌شود؛ مقطع آن مثلث متساوی‌الاضلاع ۳متری است که اضلاع آن یادآور اید، اگو و سوپراگو هستند. او هم‌چون برده‌ای فقط درصورتی‌که از دستورات اطاعت کند و وظایف محوله رو درست انجام دهد جیره غذایی و جایی برای خواب خواهد داشت.

هَمْ از تحقیر کلاو خسته نمی‌شود، یک‌بار به او می‌گوید که «تو هوا را آلوده می‌کنی.» (بکت، ۱۳۸۶: ۴۹) و بار دیگر از این‌که شاید به‌اندازه‌ی کافی او را آزرده نکرده باشد، نگران می‌شود. رابطه این دو بدون ذره‌ای حس مهرورزی و خالی از عاطفه جلو می‌رود. هَمْ تمکین می‌طلبد و کلاو اجابت می‌کند. هَمْ مسؤل تنظیم غرایز است، هرچند که کمترین اغذیه را به دیگران می‌رساند و در بیشتر موارد خواست آن‌ها را سرکوب می‌کند. ازآنجایی‌که کلاو بسیار بیشتر از هَمْ کنش‌پریشی و کلام منقطع دارد و رفتارهای هَمْ بسیار سنجیده‌تر گیرم خشن‌تر است باید کلاو را به تعریف سوژه نزدیک‌تر قلمداد کرد چراکه مراتب ناخوداگاهی بیشتری را بروز می‌دهد.

در ایده شخصیت کلاو حرفی از مادر به میان نمی‌آید و پدرش نیز به‌اجبار او را رها کرده که رنجی مضاعف است؛ او از همان ابتدا زیردست کارفرما بزرگ می‌شود. به‌این‌معنی مرحله مادرکشی را کامل طی نکرده. از دید کریستوا، لازمه‌ی ورود به ساحت نمادین و سوژه شدن، پس‌زنی یا راندن امر آلوده است؛ تضمین ورود به طراز سوژگی طی کردن کامل مرحله‌ی مادرکشی برای رهایی از آلوده‌انگاری است. پدرومادر هَمْ نیز مثل دو حیوان در بدترین شرایط نگه‌داری می‌شوند. هَمْ به کلاو گفته دیگر خاک‌اژه یا شن زیرِ آن‌ها را عوض نکند (نگ و نل پا ندارند). به آن‌ها به‌اندازه‌ی کافی غذا نمی‌دهد و پس از التماس فراوان نگ، هَمْ فقط یک بیسکویت به او می‌دهد که باید سه‌چهارم آن را به نل بدهد. نل نمی‌پذیرد و کمی بعد می‌میرد. مرحله مادرکشی او هم‌اکنون اتفاق می‌افتد. حال، نزاع برسر آن است که کدام‌یک از این دو یعنی هَمْ و کلاو می‌توانند از این مسلخ خلاص شوند.

صحنه به‌مثابه ساحت نمادینی که کلاو بی‌اراده به آن وارد می‌شود و می‌بایست قوانین آن را بپذیرد یک دال مرکزی دارد با کیفیتی تنیده از اطاعت و تمکین. کارویژه کلاو در این تقابل با دیگری، رسیدن به قسمی خودآیینی است که انقیاد را به ارج‌گذاری تبدیل کند و از «زبان‌بستگی» رها شود. ویژگی‌های روانی کلاو با توجه به فقدان پدر و مادر در کودکی، ضعف اراده و تزلزل در تصمیم‌گیری، ویژگی‌های روشن فرد روان‌پریش و افسرده خودشیفته‌وار است؛ فرد ماخولیایی همواره حفره‌ای در درون خود احساس می‌کند که سرچشمه روشنی ندارد ولی یکی از دلایل آن ناقص ماندن مرحله مادرکشی است. این امر درنهایت منجربه افسردگی خودشیفته‌وار می‌شود.

در جایی از نمایشنامه هَمْ کلاو را فرامی‌خواند که سگ عروسکی او را بیاورد و کلاو در پاسخ می‌گوید: «سگ‌های شما این‌جا هستند.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۳) یعنی خود را به‌عنوان یکی از حیوان‌های هَمْ بازمی‌شناسد اما از لحظه‌ای که هَمْ درمی‌یابد که قرص‌های مُسکن به پایان رسیده و «تموم شدن» عینیت می‌یابد، موضع کلاو قدرت می‌گیرد و اولین نمود آن بر زبان او جاری می‌شود «دیگه من رو نمی‌شه تنبیه کرد.» (بکت، ۱۳۸۶: ۴۸) آنچه کلاو را بیشتر برای گذر کردن از این رابطه و کنشی متفاوت متقاعد می‌کند، چیزی است که ناباورانه از پنجره می‌بیند: اولین تصویر یک دیگری دیگر، یک پسربچه؛ انگار که هم‌اکنون مرحله آینه‌ای را طی می‌کند و اگوی او شکل می‌گیرد. کمی بعد لباس سفر پوشیده و با کلاهی حصیری و کت پشمیِ رنگی بر تن و کیف، چتر و بارانی در دستانش (کاملاً محیا) در آستانه در ایستاده و به‌نظر می‌آید آماده رفتن می‌شود تا با آن پسر همراه شود. بدین‌قرار، او تا آستانه‌ی سوژگی بالا آمده است اما کلاو تا آخر نمایشنامه همان‌جا کنار در باقی می‌ماند، هَمْ هم می‌گوید: «تو... می‌مونی.» (بکت، ۱۳۸۶: ۱۰۳) درحقیقت، تقابل افسردگی خودشیفته‌وار و سوژگی در درون او رأی به ماندن یا دقیق‌تر، اقامت در منطقه‌ای مرزی بین رفتن و ماندن می‌دهد.

موقعیت هَمْ به‌عنوان عمل‌گرایی کلبی‌مسلک که مطلقاً براساس اقتضائات وضعیت تصمیم می‌گیرد به‌مراتب پیچیده‌تر است. در کودکی به‌اندازه‌ی کافی از هَمْ مراقبت نکرده‌اند مثلاً اگر شبی گریه می‌کرده او را در دورترین نقطه می‌گذاشتند تا مزاحم خواب خودشان نشود. شرح کودکی هَمْ تااندازه‌ای رفتار خشن و بی‌عاطفه او را توجیه می‌کند ولی هالهی شقی یک فرد شرور و بی‌رحم را نمی‌شکند. عملاً، رابطه هَمْ با والدین خود گسسته و به نفرت آغشته است. نل اصلاً با هَمْ هم‌کلام نمی‌شود و در پاسخ او با کلاو حرف می‌زند. هَمْ نگ را با الفاظ رکیک خطاب قرار می‌دهد: «والد ملعون» و «زناکار ملعون» (بکت، ۱۳۸۶: ۵۳). به‌نظر می‌آید دندان‌های او را شکسته است، از او می‌پرسد: «نامرد، چرا من رو به وجود آوردی؟» (بکت، ۱۳۸۶: ۸۰) اما، باوجوداین سطح از تنفر و رفتار مازادی که در برخورد با والدین خود بروز می‌دهد، هنوز هم کنار آن‌ها مانده است. دلیل آن روشن نیست. دیالکتیک رابطه من و دیگری در مورد هَمْ - با توجه به جهان رو به پایان و بی‌معنا و گسسته - وابسته به وجود کاذب کلاوی است که زبانی چندپاره و پریشان‌گو دارد. درنتیجه، هَمْ در صورتی (صرفاً) باقی خواهد ماند که کلاو بماند. جهان رو پایان است، رابطه‌ها از میان رفته و آخرین شکل آن‌هم دیگری را به گروگان گرفته و بر پایه‌ی بیگانگی است. باوجود زیست در جهانی رو به پایان، آنچه آن‌ها را از برقراری ارتباطی عاطفی منع کرده هم روشن نیست، آنچه باعث می‌شود آن‌ها چنین تحقیری را به جان بخرند و در یک رابطه ناگزیر با زخم‌های چرکین خود صبح را به شب برسانند نیز به بیان راه نمی‌برد.

> *«**هم:** دیشب توی سینه‌ام را دیدم. یه زخم بزرگ بود.*
> ***کلاو:** آه، قلبت رو دیدی.*
> ***هم:** نه، زنده بود.» (بکت، ۱۳۸۶: ۶۹)*

هَمْ که نابیناست قاعدتاً آنچه دیده است باید در خواب اتفاق افتاده باشد؛ یک جلوه‌گری صریح از ناخودآگاه. او یک زخم زنده را در سینه خود یافته که به تعبیر کلاو نبض دارد؛ بکت به یک زخم تپنده اشاره می‌کند. هَمْ هیچ تلاش ویژه‌ای برای توصیف چیستی و چرایی این زخم به خرج نمی‌دهد ولی چون معمایی در درام درج می‌شود. به‌اضافه، در صحنهٔ نزدیک در تابلویی پشت‌ورو آویزان است که راه دلالت معنا ازسوی آن نیز بسته شده است. دال‌های عقیم در زمان و مکانی نامشخص، درزمینه‌ی جهانی ناشناخته، از خلال گفت‌وگوی شخصیت‌هایی ناقص به کلاف سردرگمی از مدلول‌ها اشاره می‌کند که به‌هیچ‌وجه معلوم نیست قرار است به کجا برسد. متن خود گواه این مدعاست:

*«**هم:** ما سرگرم شروع ... شروع ... معنای چیزی نیستیم؟*
***کلاو:** معنای چیزی! تو و من، مَعنای چیزی! (خنده کوتاه) آه، چیز خوبیه!*
***هم:** برام عجیبه! (مکث.) فرض کن یه آدم عاقل به زمین برگرده، ممکن نیست به ذهنش هم برسه که اصلاً ما رو دیده باشه. (صدای آدم عاقل) آه، خوب، حالا متوجه موضوع می‌شم، آره، حالا از کارشون سر درآوردم. (کلاو تکانی می‌خورد. تلسکوپ را می‌اندازد و با هر دو دست شکمش را می‌خاراند. صدای معمولی) بعد، چرا راه دور بریم. ما خودمون (با احساس) ما خودمون ... در بعضی لحظه‌ها (پرشور) فکر کردن به اینکه شاید همه‌اش هم بی‌معنی نبوده!*
***کلاو:** (نگران، خودش را می‌خاراند) یه کک روی تنمه»! (بکت، ۱۳۸۶: ۶۹)*

پاسخ کلاو آن‌قدر بی‌ربط است که هر تلاشی برای یافتن معنایی در این اثر را با پوزخندی پارودیک کرده و مسیر خود را در همان راه قبلی می‌پیماید. امید کم‌رمق هَمْ برای اتصال به معنی مشخص، در دریای اختگی دال غرق شده و کارکردی چون تمسخر آن‌هایی که به یافتن معنا باور یافته بودند، دارد. آن‌ها با یکدیگر حرف می‌زنند بدون اینکه حرف‌ها به معانی روشنی ارجاع دهد، هیچ‌کدام یک داستان را درست تعریف نمی‌کنند یا آن داستان هیچ تأثیر و بازخوردی ازسوی دیگران ندارد، چون از وجه نمادین آن تهی شده است. بکت این مسیر را تا جایی جلو می‌برد که نمایشنامه هم‌چون بازگشت از جهان مردگان آغاز می‌شود. آن‌ها پس‌ازآنکه کلاو شمد کهنه – که به کفن پهلو می‌زند – را از روی آن‌ها برمی‌دارد برای چندساعتی زنده شده و چیزهایی می‌گویند و باز به خواب می‌روند. در پایان نمایشنامه، هَمْ باز آن دستمال خونی را به روی صورت می‌اندازد و درام در آن سکوت تمام می‌شود.

نتیجه‌گیری

در تجربه ماخولیا، پس از فقدان ابژه، لیبیدو درگیر فعالیتی دوپهلو شده و دیگر به هیچ ابژه‌ای وصل نیست ولی مدام به خاطره ابژه‌ی ازدست‌رفته چنگ می‌زند. لیبیدو انرژی مقاومت در برابر امر منفی یا همان اگوی سرزنش‌گر را به شخص می‌دهد و ازطرف‌دیگر به این حمله نیز انرژی تزریق می‌کند. ازآنجایی‌که ناخودآگاه نه واقعیت می‌شناسد و نه تناقض، این روند به‌لحاظ روانی شدنی است. در طی این فرایند، فرد حس احترام به نفس را ازدست داده و از درون تهی می‌شود؛ رفته‌رفته ارتباط با خود و دیگران را مخدوش می‌بیند. درعین‌حال، برخورد او با دیگران نیز بازتابی از نوع برخوردی است که با خود دارد: ترکیبی افراطی از سادیسم و مازوخیسم. برخاسته از خودشیفتگی، دیگران را آزار می‌دهد تا خود را حفظ کند، و خود را آزار می‌دهد تا دیگران به‌زحمت بیفتند.

رفتار هَمْ، کلاو و خانم و آقای رونی تجلی تخریب زخم ماخولیا است. هَمْ و خانم رونی با آزار دیگران نشان می‌دهند که حس شفقت و مهربانی انسانی را ازدست داده‌اند، کلاو و هَمْ که مادرکشی را ناقص طی کرده‌اند گرفتار افسردگی خودشیفته‌وار هستند، و آن چیز نامعلوم توپی‌شکل آقای رونی، امر نام‌ناپذیر را نمایندگی می‌کند. آن‌ها امن‌ترین لحظات را در هم‌جواری با غمگینی سپری می‌کنند و آن را چون ابژه‌ی میلی به آغوش می‌کشند. زبان و قواعد و ساختارهای اجتماعی و امر نمادین را پس می‌زنند و با آن‌ها از در آشتی درنمی‌آیند. برای آن‌ها در این تقابل سنتزی که نیست هیچ، هر اشک و جلوه زخم ماخولیا تجدید بحران است تا جایی که زبان قدرت منطقی خود را ازدست داده و پیام را ابتر، ناقص و بیشتر متکی بر امر نشانه‌ای منتقل می‌کند یا در موارد حاد از این کار اصلاً بازمی‌ماند.

زوال زبان از مهم‌ترین نشانه‌های افسردگی و ماخولیا است که در شخصیت‌های دو نمایشنامه و همین‌طور

به‌طورکلی زبان بکت متجلی است. ناخودآگاه تناقض نمی‌شناسد و ساختاری مشابه زبان دارد. هراندازه زبان نشانه‌ای‌تر و گسسته‌تر، روان فرد ضعیف‌تر و ناخودآگاه جلوه‌گرتر می‌شود. ازآنجایی‌که زبان نقاشی و ادبیات و به‌طورکلی هنر به‌مراتب نشانه‌ای‌تر است، فرد ماخولیایی امکان بیشتری دارد که با پذیرفتن یکی از این مدیوم‌ها به راهی برای بیان احساسات خود دست یابد. اگر در این جنگ در معدود لحظات و دوره‌هایی به طراز آگاهی نزدیک شود و به حقیقت راه ببرد، هنر بهترین وسیله است که به او امکانی برای تخلیه و والایش (مقطعی) دهد. پذیرش نظم نمادین هنر راحت‌تر از مثلاً رفتن به‌سوی نگارش مقاله‌ای علمی است چراکه مطلوب او است که به قواعدی تن دهد تا اجازه جلوه‌گری تفکرات ماخولیا را داده و از آن استقبال نیز بکند. آن امر نام‌ناپذیر با حفظ هویت خود همان اندازه نفهمیده و نامشخص فقط می‌تواند در هنر بازنمایی شود.

نزدیک شدن به قلمرو سوژه سخن‌گو برای فرد ماخولیایی انرژی مضاعفی را می‌طلبد چراکه توان روانی او مصروف مقابله بر سر فقدان و زخم تپنده ماخولیایی است که ازسر می‌گذراند هم‌چون کلاو که در اعمال خود، عجول، پریشان‌حال و نامنسجم است. بکت در این دو نمایشنامه راوی شخصیت‌هایی ماخولیایی است که در حین جنگ با جنون برآمده از رفت‌وبرگشت میان امر نمادین و امر نشانه‌ای، به‌وسیله زبانی پر از لکنت، معیوب و پریشان‌حال، اشتیاقی آشکار به بازگشت به پناهگاهی امن هم‌چون کورای نشانه‌ای دارند. کلاو می‌خواهد از زندان هَمْ بگریزد، نگ و نل سرسپرده نوستالژی گذشته ازدست‌رفته خود هستند، هَمْ می‌خواهد بمیرد و خانم و آقای رونی نیز در تلاشی جان‌فرسا برای رفتن به خانه- پناهگاه خود هستند.

تم مرگ و زوال از همه‌ی افتادگان تا دست آخر راهی دراز را در پیش ندارد، تفاوت در مقدمه و پیش‌روی تا سرحدات آن است. در همه‌ی افتادگان زوال دامن همه‌چیز از لاستیک پنچر دوچرخه تا سگی مرده در گودال را می‌گیرد ولی دست آخر این مسیر را تا مرزهای آن یعنی پایان طبیعت و جهان به‌پیش می‌برد. آن‌ها مرگ، زوال و پایان جهان را بدون سانسور و سازش، بی‌رحمانه، آشتی‌ناپذیر و چه‌بسا سادیستیک بازنمایی می‌کنند و اراده‌ای برای مصالحه با رنج نشان نمی‌دهند؛ آن‌ها با یادآوری مدام نقایص، موقعیت بحرانی را گوشزد کرده و تنها وعده تغییر و امر نو را زنده نگاه می‌دارند. به‌شکل هولناک و اغراق‌آمیزی در هر دو نمایشنامه نقایص جسمی شخصیت‌ها پررنگ شده و آسمان خاکستری و شوم بر همه‌چیز سایه انداخته و پایان بسیار نزدیک تصویر شده است. تم زوال در محدوده تئاتر ابسورد از نوع بکتی آن، تا خود معنا قلمرو را گسترش می‌دهد؛ نه زبان آن‌ها انسجام و قوت منطقی دارد و نه جهان آن‌ها به دال‌ها با مدلول‌های روشن ارجاع می‌دهد. ارتباط مخدوش است چراکه کپه ناممکن رنج و فقدان روی‌هم انباشت شده و فرد ماخولیایی و جهان او را عقیم از تولید هرچیزی ازجمله معنا می‌کند.

پی‌نوشت

1. repression
۲. دیگر نمایشنامه‌های رادیویی بکت: خاکستر سوزان (۱۹۵۹)، موسیقی و کلمات (۱۹۶۲)، کاسکاندو (۱۹۶۳)، نوای قدیمی (۱۹۶۳)، خشن برای رادیو یک (پخش نشد)، خشن برای رادیو دو (۱۹۷۶)
3. Foxrock
4. parapraxis
5. transference
6. the regression of libido
7. the accumulation of cathexis

8. the mirror stage
9. the symbolic
10. the semiotic
11. drive
12. chora
13. matricide
14. aphasia
15. psychosis
16. objectal depression
17. narcissistic depression
18. abjection
19. the unnamable
20. Maddy Rooney
21. Minnie

۲۲. آقای رونی عشق و زندگی با خانم رونی را هم‌چون رابطه پائولو و فرنچسکا در کمدی الهی دانته آلیگیری توصیف می‌کند که خدا آن‌ها را به‌دلیل گناه زنا به جهنم افکنده و آن‌ها مجبورند همواره یکدیگر را در آغوش کشند. به‌اضافه، اشاره دارد به سرود بیستم دوزخ، جایی که گناهکارانی که از جادو برای پیش‌گویی آینده استفاده کرده‌اند به عقوبت برعکس شدن سرشان دچار شده‌اند به‌طوری‌که اشک‌هایشان نشیمنگاه آن‌ها را می‌شوید.

23. Gaelic

۲٤. نام نمایشنامه همه‌ی افتادگان نیز از این آیه در تورات گرفته شده «خداوند همه کسانی را که در زحمت‌اند یاری می‌دهد و دست همه‌ی افتادگان را می‌گیرد و برمی‌خیزاند.» (بکت، ۱۳۸۶: ۷۶)

25. Hamm
26. Nagg
27. Nell

فهرست منابع

- آدورنو، تئودور و دیگران. (۱۳۹۱). مرگ و بکت، ترجمه امین اصلانی. تهران: افراز.
- آلوارز، آ. (۱۳۹۳). بکت، ترجمه مراد فرهادپور (چاپ چهارم). تهران: طرح نو.
- استاوراکاکیس، یانیس. (۱۳۹۲). لاکان و امر سیاسی، ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.
- بکت، ساموئل. (۱۳۸۱). آخر بازی/در انتظار گودو، ترجمه بهروز حاجی محمدی. تهران: ققنوس.
- بکت، ساموئل. (۱۳۸۶). همه‌ی افتادگان، ترجمه مراد فرهادپور، مهدی نوید. تهران: نشر نی.
- رابرتس، جیمز. (۱۳۹۴). بکت و تئاتر معناباختگی، ترجمه حسین پاینده (چاپ دوم). تهران: فرهنگ جاوید.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). فرهنگ پسامدرن. تهران: نشر نی.
- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۲). لاکان به روایت ژیژک، ترجمه فتاح محمدی (چاپ دوم). زنجان: هزاره سوم.
- فروید، زیگموند. (۱۳۹۲). «ماتم و ماخولیا»، ترجمه مراد فرهادپور (چاپ چهارم). ارغنون، ۸۳: ۲۱-۱۰۳.
- فینک، بروس. (۱۳۹۷). سوژه لکانی، ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.
- کریستوا، ژولیا و دیگران. (۱۳۸۸). خورشید سیاه مالیخولیا، ترجمه مهرداد پارسا. تهران: رخدادنو.
- کوهن، جاش. (۱۳۹۳). چگونه فروید بخوانیم، ترجمه صالح نجفی (چاپ دوم). تهران: رخداد نو.
- مک آفی، نوئل. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا، ترجمه مهرداد پارسا (چاپ دوم). تهران: مرکز.
- هومر، شون. (۱۳۸۸). ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و سید ابراهیم طاهائی. تهران: ققنوس.

- Beckett, Samuel. (1957a). *Endgame*. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel. (1957b). *All That Fall*: *A Play for Radia*. London: Faber and Faber.
- Kenner, Hugh1968) .). *Samuel Beckett*: *A Critical Study*. Berkeley: University of California Press.
- Kim, Rina. (2017). "Memories and Melancholia in Beckett's Four Novellas and *Molloy*". *Journal of Beckett Studies*, 16:278-289.
- Kim,Rina.(2007)."Beyondmourningandmelancholia:womenandIrelandasBeckett'slostothers". https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.492244
- Pike, Deborah. (2011). "Insomnia, Waste and Melancholia' in Samuel Beckett's *The Unnamable*". London: Beckett Seminar.
- Raponi, Sandra. (2003). "Meaning and Melancholia in Beckett's *Endgame*". *Journal of Social and Political Thought*. 12:25-46.

Received: 2020/12/13
Accepted: 2022/05/15
Published: 2023/05/17

Melancholia from Freud to Kristeva in Beckett's "Endgame" and "All That Fall"

Behzad Lotfi, Department of Dramatic Arts, Fine Arts Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran.

Behrooz Mahmoudi-Bakhtiari, Fine Arts Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran.

Elham Ma'dani, Department of Directing Drama, School of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

In the post-World War I era in Europe, returning soldiers and their relatives experienced loss, mourning and melancholia. In this regard, Sigmund Freud, in his effort to introduce the new science of psychoanalysis, magnifies the question of melancholia with the article "Mourning and Melancholia". He attempts to clarify symptoms and influences of loss in people who have a traumatic experience of loss in many ways, such as war, death of siblings or parents and even failure in their romantic relationships. Afterwards, Jacques Lacan created innovations and drew an explicit distinction between ego and subject. On the other hand, Julia Kristeva addressed new dimensions of melancholia with a special perusing of both and demonstrated her point of view about the relationship between melancholia and the semiotic, the symbolic, the chora, the abjection, and the differences between objectal and the narcissistic depression. Correspondingly, Samuel Beckett's plays "All That Fall" and its characters Mrs and Mr Rooney, and "Endgame" with Hamm, Clov, Nagg and Nell, contain the problem of loss and its consequences on two distinct levels, respectively with a journey from objectivity to subjectivity, from the person to the world or from the ego to the way it looks at the world. Both plays are written in 1957 and have a common content about loss, depression and melancholia. This essay seeks to introduce the play "All That Fall" through the study of melancholia as a prelude to the Endgame's atmosphere and to prove that the commonalities of the two justify not only their simultaneous reading but also two different versions of melancholia. Beckett conducts the themes of death, deterioration, and the absurdity at the center of his creative works during which they lead us from the loss to melancholia. In this respect, segmental and delirious language, loss of pity and self-confidence, obliteration of desire, desire to stay in the chora, and hesitation before any action are the implications of melancholia. The analysis of Mrs Rooney requires Freud and his profound insight in order to reveal her pretext of doing nothing and the reason why she shows no respect to others. Clov does not show any proficiency in his actions; accordingly, all characters can represent one of the aspects of melancholia.

Keywords: Melancholia, Endgame, All That Fall, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Samuel Beckett.